

ARS HUNGARICA 1973

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST



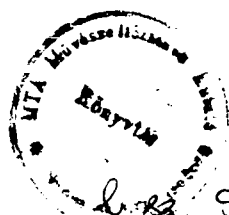
ARS HUNGARICA



SZERKESZTI
AZ IGAZGATÓ TANÁCS

1973

FELELŐS SZERKESZTŐ
TÍMÁR ÁRPÁD



A SZERKESZTŐSÉG CÍME: 1014 BUDAPEST, I., URI U. 62.

ARS HUNGARICA

A MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI
KUTATÓ CSOPORTJÁNAK
KÖZLEMÉNYEI

BULLETIN OF THE
INSTITUTE OF
ART HISTORY OF THE
HUNGARIAN ACADEMY OF
SCIENCES

AKADÉMIAI KIADÓ • BUDAPEST 1973

TARTALOM

Aradi Nóra: Beköszöntő	7
Németh Lajos: A művészettörténeti korszakfogalom értelmezéséről	9
Marosi Ernő: A 14–15. századi magyarországi művészet európai helyzetének néhány kérdése	25
Kovács Éva: Két 13. századi ékszerfajta Magyarországon	67
Galavics Géza: A barokk művészet kezdetei Győrben	97

DOKUMENTUMOK

Szabó Julia: Az 1922-es berlini szovjetorosz képzőművészeti kiállítás és a magyar avantgarde	127
Erste russische Kunstaussstellung Berlin 1922	153
Első orosz művészeti kiállítás Berlin 1922	161

TÁJÉKOZÓDÁS

Komárik Dénes: A magyarországi romantikus építészet történetének kutatása (program-tanulmány)	169
Nagy Zoltán: Szovjet képzőművészetszemiotikai kutatások	191
Beke László: A Művészettörténeti Füzetek első négy kötete	197

CONTENTS

Aradi, Nóra: Preface	8
Németh, Lajos: On the Interpretation of Art-Historical Periods	9
Marosi, Ernő: Some Problems concerning the European Place of the Art in Hungary in the 14th–15th Centuries	25
Kovács, Éva: Two 13th-Century Types of Jewel in Hungary	67
Galavics, Géza: The Beginnings of Baroque Art in Győr	97

DOCUMENTS

Szabó, Julia: Soviet-Russian Art Exhibition in Berlin in 1922 and the Hungarian Avantgarde	127
Erste russische Kunstausstellung, Berlin 1922 (Original text of the prefaces of the catalogue)	153
The First Russian Art Exhibition, Berlin 1922 (Hungarian translation of the original text)	161

SURVEY

Komárik, Dénes: The Architecture of Romanticism in Hungary	169
Nagy, Zoltán: Soviet Researches in Semiotics in the Field of Art History	191
Beke, László: The First Four Volumes of the MŰVÉSZETTÖRTÉNETI FÜZETEK (Books of Art History)	197

BEKÖSZÖNTŐ

Az *Ars Hungaricát*, a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának közleményeit, olyan időszakai, évenként kétszer megjelenő publikációs fórumnak szánjuk, amely a kutatás legfrissebb, hatékonyan felhasználható eredményeit hozza nyilvánosságra. Témaköre elsősorban a magyar művészettörténetre és annak egyetemes vonatkozásaira, a tudománytörténeti, művészetelméleti és módszertani kutatás eredményeire terjed ki. Belső szerkezete – a Tanulmányok, a Dokumentumok és a Tájékoztató csoportosítása – lehetővé teszi különféle műfajú írások közlését, beleértve a forrásválogatások sajátos, tudománytörténeti fontosságú publikálását is.

Az *Ars Hungarica* különös gondot kíván fordítani mindenkori profiljának kialakításában a tudományos műhelymunka figyelemmel kísérésére, szorgalmazza az új kutatási módszerek és részeredmények ismertetését, tájékoztatni kíván a legújabb magyarországi és nemzetközi tudományos problémákról, közli egy-egy fontosabb szakmai vita anyagát vagy konklúzióját. Feladatának tartja, hogy a marxista-leninista történetiszemlélet és esztétikai gondolkodás művészettörténeti megnyilvánulásainak és közelítéseinek új eredményeit a társtudományok számára is hozzáférhetővé tegye, s a magyarországi művészettörténet összefoglalását előkészítő kollektív munka fontosabb fázisairól, vagyis egy jelenleg közel száz művészettörténészt foglalkoztató vállalkozás műhelymunkájáról a hazai és a nemzetközi szakmai közvéleményt tájékoztassa.

Arra törekszünk tehát, hogy az *Ars Hungarica* képet adjon nemcsak a kutatók tematikai érdeklődéséről és a kutatás intenzitásáról, hanem tanulmányaival, kommentált dokumentumaival és tájékoztatóival előbbre vigye a művészettörténettudománynak a történeti és esztétikai diszciplínák figyelembevételével értelmezett teljességét, sohasem szem elől tévesztve e tudományág alkalmazhatóságának, tudatformáló hatásának lehetőségeit a szocialista társadalom kulturájában.

Aradi Nóra

PREFACE

ARS HUNGARICA, the Bulletin of the Institute of Art History in Budapest is to appear twice a year with the aim of publishing papers of art-historical research in Hungary. Its main field is history of Hungarian art and its international relations, and also deals with the history of art-historical researches as well as with questions of theory of art. It includes studies of historical and theoretical character, publications of documents of special interest, information on research work in progress, as well as reviews of recent publications.

Among the various tasks of ARS HUNGARICA one of its main objectives is to promote the elaboration of a comprehensive handbook of Hungarian art to be published. The periodical is to offer regular reports on this work which involves the contribution of some one hundred art historians.

Nóra Aradi

Németh Lajos

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KORSZAKFOGALOM ÉRTELMEZÉSÉRŐL

A korszakolás, és ami ennek előfeltétele, a "korszak"-fogalom problémája a történetirői gyakorlat szükségszerű velejárója. Ha valljuk is, hogy a történeti folyamat – és ezen belül a művészetek története – bonyolult összefüggések láncolata, több változó kölcsönös kapcsolatának, egymásra hatásának a terméke, a történeti folyamat jellemzésekor, tehát a gyakorlati történetirői munka során mégis szakaszokra kell bontani, azaz szelektálni és szintetizálni kell, hiszen az extenzív totalitás nem csupán a regényirodalomban illúzió, hanem a történetírásban is.

De bármennyire mindenekelőtt a történetirői gyakorlat kérdése a korszakolás, mégis számos elvi kérdést is rejt magában, mindenekelőtt azt a problémát, amelyet a szakirodalom – a skolasztika terminológiáját felhasználva – a korszak realista vagy nominalista értelmezéseként tárgyal. Vajon a korszakolás alapja csupán a történetirői önkény illetve praktikus meggondolás, afféle "mnemotechnikai érdeklődés" kielégítése – mint ahogy Groce véli? Eszerint a korszak pusztán nyelvi címke, amely arra alkalmas, hogy könnyebben kezelhetővé tegye a valóságban ugyancsak összegubancolódott történeti jelenségeket? Valójában azonban csak a konkrét jelenségek – tehát a művészetben végső soron csupán a művek – léteznek, minden más már a reális létet nélkülöző elnevezés, azaz "nominália"? Vagy pedig a korszakot elvont szellemi lényegnek, ideának kell tekinteni, – azaz a középkori értelemben "reálának" –, amely mintegy testet ölt a konkrét művekben? Előljáróban is megállapíthatjuk, ha a terminológiát a skolasztikából merítették is, a benne rejlő probléma korántsem skolasztikus, hiszen az irodalom és a művészettörténetírás egész kategória-rendszerének mibenlétét érinti, mégha a kérdés merev transzponálása hamis dilemmának is minősíthető.

Annak ellenére, hogy a korszakolás, a korszak-fogalom problémája elsősorban a művelődéstörténetben és a művészettörténetben vetődött fel, e kérdéssel napjainkban az irodalomtudomány foglalkozik a legelmélyültebben, itt elemezték a leg-sokoldalubban a korszak nominalista vagy realista karakterének a problémáját is. (1). A nominalista korszakértelmezés esetében R. Wellek és A. Warren szerint "a korszakfogalmat önkényesen illesztik rá egy olyan anyagra, amely a valóságban állandóan irány nélküli buzgás." (2). A "konkrét események káoszát" tehát pusztán nyelvi címkék szerint osztályozzák, az osztályozás pedig – mint ahogy a nominalista korszakfogalom képviselője, Huizinga vélte –, többé kevésbé mindig önkényes. Ezzel szemben a realista – vagy a modernebb filozófiai terminust használva, konceptualista – korszakfelfogás a korszakot az objektív idealizmus értelmében elvont szellemi lényegnek minősíti, a művekben illetve a művészeti tendenciákban megfigyelt közös szellemi vonásokat nem csupán genetikusán rokon, ezért közös jegyekkel is rendelkező művek "kollektív egységének" tekinti, hanem objektív szellemiségnek, amely ugyyszólván testet ölt a konkrét művészeti jelenségekben. Ez jellemzi mindenekelőtt a stílustörténeti és szellemtörténeti korszakfogalmat.

A két szélsőséges álláspont között természetesen megtalálhatók a közbúlsó megoldást javasoló nézetek is. Ilyen volt például az az álláspont, amely a korszakot nem "abszolút létformaként" értelmezte, hanem a weberi "ideáltípus" koncepció szerint (Hans Epstein). Az "ideáltípus" elvet a későbbiekben a "rendező elv" meghatározás váltotta fel (Benno van Wiese). Ez utóbbi nézet hatott a korszakfogalom problémájával a legelmélyültebben foglalkozó Teesingre és Wellekre is. Az előbbi szerint a korszakolás feladata a bizonyos közös vonásokat tartalmazó elemeket értelmes struktúrába szervezni, eszerint a korszakfogalom "conceptus cum fundamenti in re", azaz a megismerő szellemtől származik ugyan, de nem csupán ideális jelkép, hanem a valóságban gyökerezik, a formális-fogalmi és az empirikus tartalmi elemek egysége. Teesing maga is megállapítja, hogy a "nominalisták" és a "realisták" közötti véleménykülönbségben közvetítő álláspontot foglal el, a korszakolás szerinte "egy objektíve adott anyag szubjektív formálása". Wellek ugyancsak Benno van Wiese "rendezőelv" koncepciójából indul ki, számára a korszak "szabályozó eszme", illetve ilyenek rendszere, amely segít a történelmi folyamat értelmezésében, de a "szabályozó eszmék" rendszerét magában a történelmi folyamatban leljük meg. Ezek a szabályozó eszmék dinamikus képződmények, amelyek "a történelmi értelmezésnek maguk is történelmi jellegű eszközei". (3). Wellek értelmezése közel áll a marxista irodalomtudomány álláspontjához, amely elveti a "realizmus" és "nominalizmus" hamis alternatíváját, és úgy véli, hogy a korszak nem a történelmi valóságtól független ideáltípus, hanem az egyes művek és viszonylataik objektív jegyeinek az általánosító tükröződése. Mint ilyen, nem sensu stricto létező valami, csupán az egyes művek léteznek, de a minőségileg hasonló művek tömeges és együttes létezése alkotja a történelmi dinamika reális tényezőjét (többek között mint olyan alap, amely a folytatás és az ellentmondás elve szerint meghatározza további irányát, azt a tényezést, amely eltér az egyes művek hatásától). (4).

Ha el is határoljuk magunkat a korszakfogalom realista és nominalista értelmezésétől, és a mű és a történelmi fejlődés viszonyrendjében elfogadjuk azt az elvet, amelyet Lukács György a kontinuum-diszkontinuum elveként fogalmazott meg, nem jutottunk el azonban még annak a megválaszolásához, hogy milyen elveken nyugszik a "szabályozó eszme", milyen minőségű a "rendszerező elv", azaz milyen "objektív jegyek" általánosító tükröződését minősítjük egy művészeti korszak lényegi összetevőinek. Formai, stílári vagy pedig eszmei-tartalmi jegyekről van szó? S mi történik akkor, ha az adott történelmi szakaszban az "egyes művek és viszonylataik objektív jegyei" heterogének, sőt ellentmondóak, egymást kizárni látszanak? Vajon a mű és műfaj, a mű és irányzat közötti viszonyrend – amelyre Lukács György ugyancsak a kontinuum-diszkontinuum dialektikus elvét alkalmazza – érvényes a mű és korszak illetve irányzat és korszak relációjában is?

A KORSZAK STÍLUSTÖRTÉNETI ÉRTELMEZÉSE

A művészettörténetírásban – különösképp a hazaiiban – máig is a legelfogadottabb a korszakolás "rendező elveként" a stílusjegyek elfogadása. Az ok kézenfekvő: a halatlan sokrétű művészeti jelenségek között a legkézenfekvőbb rendező elv a stílusjegyek szerinti tipologizálás. A művészettörténetnek is alapvető módszertani jellemvonása a viszonyítás, minden mű csak a viszonyrendszer meghatározott pontja-

ként érthető meg. Bármennyire keressük is a mű belső szükségszerűségét, mind művészi értékét, mind tartalmi, formai sajátosságait csak a más művekhez való viszonyításban lelhetjük meg. A konkrét, az egyedi önmagában meghatározhatatlan, hogy az érzéki észleléstől a tudományhoz elengedhetetlen fogalmi szintre emelkedjünk, viszonyítanunk kell, ehhez pedig operatív kategóriák, művészettörténeti alapfogalmak kellenek. Ezek között pedig az építészet és a képzőművészet esetében a legelsőek közé tartoznak a stíluskategóriák, tehát a viszonylatok kutatásában a stílusbeli sajátosságok szerinti tájolás, anélkül, hogy ez önmagában még csak akár érintené is az értékre vonatkoztatás kritériumát. Az építészet, a képző- és iparművészet lényegéhez tartozik, hogy tárgyat létrehozó tevékenység, a tárgyalakítás pedig egyúttal formateremtő aktus, a formálás pedig ismétlődő tevékenység esetében potenciálisan mindig formalizálás, mint ilyen, stílusjegyek hordozója. A stílus alapja mindig valamiféle ábrázolásbeli konvenciók, illetve ami e mögött rejlik, "optikai skémák", "szemléleti formák" struktív együttlése, mint ahogy ezt a stílustörténet klasszikus képviselője, Wölfflin megállapította. Ezek sajátosságai, illetve ismétlődésük tette lehetővé az egyéni- és az irányzat-, iskola-stílus megkülönböztetését, sőt egy domináns irány stílusjellegzetességeinek a kiszélesítését korstílus-fogalommal.

A stílusok szerinti korszakolás azonban számos buktatót rejt magában. Mindekelőtt azt, hogy nem tud mit kezdeni a stílusátmenetekkel, a variációkkal és a módosulásokkal. Ha a stílust a weberi ideáltípus értelemben vesszük, akkor különösen az ideáltípustól távolabb álló partikuláris, gyakran provinciális fejlődésű művészetek stílusértelmezése és korszakolása ütközik nehézségbe. E provinciális-partikuláris fejlődések önálló strukturákat hoznak létre, amelyek fejlődése önmagában szerves ugyan, az ideáltípushoz minősítve azonban heterogén. Másrészt, mint ahogy a stílusok szerinti korszakolást bíráló szellemtörténeti iskola egyik legrangosabb képviselője, Hans Sedlmayr megállapítja (5) a stílustörténet egy korszak ismerettségjeként csak olyan műveket és művészeti jelenségeket fogadott el, amelyek hasonló "stílust" mutatnak. E stílus-korfogalmat mindjobban differenciálták, de önmagából következően képtelen volt annak a megértésére, hogy bizonyos körülmények között egészen eltérő, sőt ellentmondó stílus művészeti jelenségek is kinőhetnek egy és ugyanaz szellemi gyökérből. A szellemtörténeti iskola épp a stílustörténeti szemlélet e korlátján lépett túl, amikor például a reimsi típusu klasszikus gótikában megtalálta az építészet és a szobrászat eltérő stílusjegyei mögött azt a magasabb szellemi egységet, amely közös nevezőre hozta a stílusában heterogén elemeket. A stílus, illetve a stílusjegyek ugyanis a szellemtörténeti iskola szerint – mint ahogy ezt a szellemtörténeti iskola atyja, Alois Riegl kifejtette – csak "függő változói" a "Kunstwollen" "független változójának". Ezért nem adhatnak magyarázatot a korszakváltozásokra, sőt magának a korszaknak a lényegi összetevőire sem, mert ez a "független változó" minőségével kapcsolatos.

A művészettörténeti korszakoknak a stílustörténeti értelmezését azonban nem csupán az kérdőjelezte meg, hogy egy korszak ellentétes, sőt az első pillanatban egymást kizárni látszó stílustendenciákat is magába foglalhat, homogeneitásról tehát csupán csak fenntartással beszélhetünk, hanem az is, hogy bizonyos korszakokban hiába keressük a domináns stílusáramlatot, amely sztereotípen ismétlődő jegyeivel korszakmeghatározó szerepet játszhatna, mert a korszak jellemzője épp a stíluspluralizmus, a különféle stílusáramlatok szimbiózisa. A szellemtörténet –

mint ahogy Sedlmayr munkái is bizonyítják – ilyen esetben ismét a "magasabb szellemi egység" hipotézisével próbálta közös nevezőre hozni az ellentétes jelenségeket.

Ha a társadalmi tényező meghatározó szerepének a hangsúlyozása miatt el is határolja magát mind a stilstörténétől, mind a szellemtörténétől, mégis formálisan hasonló megoldással szimpatizál a marxista irodalomtudománynak az az ága is, amely a stílust a formai elemek sajátos módszerének, illetve – a mélyebb összefüggésekre is utalva –, eszközök és módszerek egy-egy irányzatra vagy korra jellemző egységének tekinti. Ennek megfelelően az eredetileg csupán egy-egy meghatározott stílus számára fenntartott fogalomnak – mint a reneszánsz, a barokk vagy a romantika – nagyobb dimenziót ad, úgy vélvén, hogy ezek nem csupán stílusok, módszerek vagy írói magatartások jelölői –, tehát pusztán csak integráló fogalmak –, hanem "rendkívül összetett jelenségek, valamely korszak művészi arculatának a kifejeződései, illetve a művészetben a korjelleg megnyilvánulásai. A megfelelő korszak szempontjából esztétikai kategóriák, az esztétika számára pedig korszak kategóriák. (6). Ez esetben azonban a korszakkategóriák és az esztétikai kategóriák nem feltétlenül fedik egymást, hiszen a korjelleg egyazon időben különféle stílusokban is megnyilvánulhat, mint történt például a klasszicizmus és a romantika szimbiozisában, és ha például a reneszánszt vagy a barokkot egy társadalmilag és történelmileg elhatárolt korszak összefoglaló elnevezéseként alkalmazzuk, úgy e kor nem csupán reneszánsz vagy barokk stílusú műveket foglal magába, hanem az első esetben gótikusokat és manieristákat is, a másodikban pedig manieristákat és klasszicistákat is.

Másrészt például a romantika vagy a szimbolizmus esetében a stíluskategória csupán az adott történelmi korszak egyik – igaz, hogy lényegi – összetevője. Eszerint tehát csak olyan stíluselnevezéseket lehet korszaknévként is használni, amelyek egy viszonylag homogén történelmi kor termékei – mint volt például a barokk –, mikor a stílus valóban dominánsa is válik és stílusjegyei megtalálhatók a művészet minden ágában. Mindez azonban még az ilyen típusú korokon belül is csak néhány ország művészeti fejlődésére érvényes.

A SZELLEMTÖRTÉNETI KORSZAKFOGALOM

A szellemtörténeti korszakfogalom gondolati előfeltétele a hegeli objektív szellem és a schopenhaueri Wille fogalma volt. Az objektív szellem abszolút és normatív, a történelmi korszakok pedig az önrealizálási folyamatának szükségszerű szakaszai. Ennek megfelelően a kor életője tehát a korszak, amely tipikus és analóg jelenségekben dokumentálódik és organonja a világnézet. A korszak alakulását az objektív szellemiségnek az önmozgása szabja meg. Riegl szerint a művészet belső fejlődését az objektív szellem karakterű "Kunstwollen" önmozgása hatja át, amely "egy kor művészi szándékainak a szintézise", s mint ilyen még inkább csak a diszkurzív összefogás eszköze. A "Kunstwollen" elvét továbbfejlesztő Panofskynál már a művészi fenoménban "nyugvó" végérvényes, nem számunkra, hanem objektíve létező "értelem" (Sinn), nem tehát a műalkotás formai és tartalmi karakterisztikumainak a fogalmi összefogója, hanem inkább "sinngeschichtliche Erklärung". (7). Ez már magában rejti a szellemtörténeti "Kunstwollen" értelmezését, amelyben a "Kunst-

wollen" már szélesebb összefüggés rendszer, a korszellem organonja, analógiás viszonyban áll a korszellem egyéb megnyilatkozási formáival, azokhoz hasonlóan célja a világnézetten át motivált értékstruktúra kialakítása, értékeszmények realizálása. A konkrét művek és irányok csupán a korszellemben összegeződő eszmeiség megnyilvánulásai, s mint ilyenek, a korszellem függvényei. Ebből következően a művészi jelenségek, azaz a korszakstruktúra elemei közötti összefüggés nem kauzális, hanem teleológiai, hiszen a dolgok belső rugója az objektív szellem ideális önrealizációjának a lehetővé tétele. E folyamat felismerése pedig mindenekelőtt az intuíció segítségével történhetik.

E nézetek megtalálhatók a szellemtörténet egyik legkövetkezetesebb képviselőjének, Hans Sedlmayr-nak a korszakértelmezésében is. Véleménye szerint az egyedi mű csak úgy, mint a művészeti korszak, normarend ideái által előírt tökéletességre törekszik, ezt azonban teljesen sosem éri el. Ezért marad minden műben valamilyen látszólagos "befejezetlenség", belső feszültség, rejtett ellentmondás, "antinómia", és épp e belső feszültség a mozgató elv, a művészet tulajdonképpeni belső motorja, amely ennek az antinómiának a kiküszöbölésére törekszik. "A műtárgy vagy egy korszak ilyen ellentmondásos (antinómiás) karakterének a figyelembevétele nélkül a jövőben nem lehetséges valódi művészettörténetírás," (8).

Kezdetben, és mindenekelőtt a szellemtörténet vulgarizálójánál, a korszellem művészeti adekvációja a korstílus. E szinten tehát összeolvadt a korszak stílustörténeti és szellemtörténeti értelmezése. Ebben az értelemben a korszakot homogénnek tekintették, és csupán annyiban mentek túl a stílus formalisztikus értelmezésén, amennyiben a formai, stilisztikai elemeket megfosztották önelvűségüktől és egy mögöttük rejlő meghatározó, a világnézetten át ható korszellem megnyilatkozásának minősítették, bár e felismerés csirái már benne rejlettek a wölfflini koncepcióban is.

Ahogy a stílustörténet nem tudott mit kezdeni a különféle stílustendenciák szinkron sőt gyakran szimbiotikus együttélésével, úgy a korszellemnek és a korstílusnak a direkt viszonyba hozása – amelyet különösen a barokk művészet és a barokk szellem vagy pedig a barokk és az ellenreformáció közvetlen összekapcsolása példáz – ugyancsak tanácstalanul állt e jelenségek előtt. A szellemtörténet ugyan maga korrigálta e vulgarizálást, mint ahogy a stílustörténetnek szellemtörténeti oldalról történt, említett bírálata is már mutatja. Ebben az árnyaltabb értelmezésben megőrződik ugyan a közös szellemi egységnek a végső fokon az objektív korszellem hipotézisén nyugvó elve, de egy korszakot nem csupán egy axiómából kívánnak levezetni, mert ez szükségképp meghamisítaná a valós történet gazdagságát. Ehelyett több "gyökér" (axióma) együttes, sőt gyakran egymással opponáló létét fogadták el. Az ezen az állásponton levő Hans Sedlmayr szerint egy korszak elemzése lényegében feltételez egy "megismerési horizontot", illetve ezen felderíti a történet "távlati vonalait", "enyéspontjait", az analízis tehát az adott korszak "perspektíva struktúrájának" a konstituálása. (9).

A szellemtörténeti korszakfogalom pozitívuma volt, hogy a kor különféle jelenségei, értékeszméi között tipikus és analóg jegyeket keresett és ezeket közös nevezőre – a kor világnézetére – hozta. Ezzel túlhaladt a stílustörténet formalizmusán, a stílusok önfejlődésének az elvén, a művészetet a gazdasági, társadalmi és szellemi életben megnyilvánuló sajátos korstruktúra részévé tette, illetve mindezt az objektív idealista korszellem konstrukció dokumentumának minősítette.

tette. Mégis lehetővé tette a kor dinamikus és – a strukturán belüli tipikus és analogikus jelenségek kutatása révén – dialektikus szemléletét, és annak felismerését, hogy egy adott korszak nem érthető meg a saját értéknormája ismerete nélkül. Jól-lehet ezt a lényegében dialektikus elvet a relativizmus felé torzította, hiszen szűkségképp a "mindenkor csak a saját normájával mérhető" elvhez jutott el, idealista álláspontja miatt nem vehette figyelembe a "hamis tudat" lehetőségét, az érték-eszmékben megmutatkozó szimbolizációnak a világképen túli tényezők általi meghatározottságát.

AZ ESZMETÖRTÉNETI KORSZAKMODELL

Bizonyos formális rokonság érződik a szellemtörténeti iskola és az eszmetörténet keretébe tartozó francia mentalitástörténeti iskola korszakértelmezése között, mindkettő ugyanis korszakismérvnek mindenekelőtt szellemi-eszmei tartalmakat minősít, kardinális szerepet szán a világnézetnek. Mig azonban a szellemtörténet esetében a szellemi tartalom objektív szellemi létforma, amely inspirálja a kor emberét és amelynek a világnézet csupán a modifikációja, addig a mentalitástörténeti iskolánál a korban inkarnálódó eszme a durkheimi és gurvitchi "sociologie de la connaissance" alapeszményével rokonmód lényegében a kollektív tudattal azonos, megközelítése a kor mentális szintjének rekonstrukciója és analízise révén történhetik. A világnézet ez esetben nem az objektív szellem modifikációja, hanem történelmi-társadalmi meghatározottsága. A kor mentális szintjének a rekonstrukciója ugyanis, mint ahogy az irány egyik legkiválóbb teoretikusa, G. Duby munkássága is mutatja, lényegében az adott társadalmi csoportok kulturális modelljének a megalkotása révén történhetik, ennek pedig az előfeltétele azoknak az intézményes formáknak az analízise, amelyekből a kulturális modell szerveződik. Ilyenek elsősorban az oktatás, az információ, az ismereteket továbbadó közegek, a "nyelvezetként" (langage) értelmezett művészet stb. (10).

A mentalitástörténeti iskola tehát tovább megy az eszmetörténeti korszakolás első fázisánál, mikor is a korszakolás alapjául olyan nagy szellemi, ideológiai áramlatok szolgáltak, mint a reformáció vagy a felvilágosodás. Az eszmetörténet a mentalitástörténeti iskolánál a művelődéstörténet felé orientálódik. (11).

Az eszmetörténeti, illetve ezen belül a mentalitástörténeti iskolának a jelensége abban rejlik, hogy a szellemi szférát, a társadalmi tudatot nem idegeníti el az adott társadalom objektív meghatározóitól, hanem a társadalmat tükröző és egyuttal alakító tényezőnek minősíti, s mint ilyen, igen közel áll a marxista művelődéstörténeti koncepcióhoz. Az elmondottakból következik, hogy az eszmetörténeti iskola a kor lényegét nem az intuíción, hanem tudományos analízis révén kívánja megragadni, és nem az intuitive konstituált szellemi szubsztancia elemeinek minősíti az egyedi jelenségeket, amelyek között mint említettük, teleológiai összefüggés létezik, hanem a kulturális modell csupán az összetevők történeti analízise segítségével konstruálható meg, az összetevők közötti összefüggés eszerint kauzális.

A NEMZEDÉKSZERINTI KORSZAKÉRTELMEZÉS

Némiképp érinti mind a szellemtörténeti, mind a mentalitástörténeti korszakértelmezést a nemzedéki problémának, mint korszakmeghatározó tényezőnek a tételezése. Természetesen nem a pusztán biológiai, geneológiai vagy csupán kronológiai generáció-fogalomról van szó, hiszen ez lényegében a biológiai meghatározó vulgaris kivetítése a társadalmi fejlődésre, hanem a szellemtörténeti és szociológiai értelmezésről, amelyet a leghatásosabban Dilthey, Pinder illetve Karl Mannheim és Robert Escarpit képviselnek. (12). Ez utóbbi értelmezések ugyanis éppen azt bírálták, hogy a társadalmi (művészeti, irodalmi) fejlődést a biológiai ritmus kronológiai egymásutánjának, tehát egyenesvonalu haladásként értelmezzék.

A nemzedéknek, mint korszak meghatározónak a gondolati előfeltétele kétségkívül a szellemtörténeti iskola volt, hiszen Dilthey neve már önmagában utal is erre. Dilthey elvetette az egységes korszak hipotézisét, mikor is szembeállította a mennyiségileg mérhető időt a csak minőségileg megragadható belső élmény-idővel, ezt pedig épp a generációs megosztás szerint koronként rétegezettnek minősíti. E gondolatból indulva Pinder megállapítja, hogy miután ugyanabban a kronológiai időben különböző nemzedékek élnek, ezek megélt, tehát minőségi, valószínű ideje merőben eltérő, a korszak időbelisége ennek megfelelően polifon.

A nemzedék kohéziója Pinder szerint élet- és világérzésének kifejezésére való törekvés, afféle kollektív entelekhéa, amely tulajdonképpen – mint ahogy Mannheim írja – Riegl féle Kunstwollen fogalmának a nemzedékegységre való átvitele. Ez az entelekhéa azonban nem a korszak attribútuma, hanem a nemzedékeké, a korszaknak ennek megfelelően nincs egységes formáló elve, hiszen különböző nemzedékek szinkronicitása jellemzi, amelyeknek megélt élményvilága különféle enteleikheák kidolgozását teszi szükségessé.

A diltheyi nemzedék értelmezésénél a nemzedéki egységet a szellemi és a társadalmi hatások közössége hozza létre, Pindernél a nemzedék entelekhéájának gerjesztője az elvontan értelmezett "belső egység", illetve a nemzedék veleszületett élet- és világérzésének a meglehetősen homályos meghatározója. Robert Escarpit és Mannheim már konkrétabb szociológiai meghatározót keres a generációs tömörülés indokául. Escarpit a "generáció" fogalmát a biológiai ritmust kevésbé érzékeltető "équipe" fogalmával helyettesíti, amely szerinte mindenfajta kora (jóllehet az egyik évfárat domináns) írók csoportja, amely bizonyos események alkalmával "szóvivővé" válik, elfoglalja az irodalom színterét, és tudatosan vagy anélkül, egy bizonyos időre blokkolja az oda bejutást, megakadályozván az új elhívások önrealizációját. Az egyesülést provokáló vagy lehetővé tevő események szerint pedig mindenekelőtt olyan politikai-társadalmi típusok, amelyek személyi megújulást hordanak magukban. (13). Mannheim még egyértelműbben a társadalmi történet szövedékében szövi a nemzedéki problémát. Szerinte a nemzedéki összetartozás mindenekelőtt a rokon "évfáratoknak" a történeti-társadalmi adottságaiból következően meghatározott átélésmódok és gondolkodásmódok lehetőségét teremti meg az érintett egyének számára. E tulajdonsága miatt a kérdésfeltevéseknek olyan csoportját involválja, amelyek segítik megvilágítani a társadalmi-történeti dinamikájának belső erőit, illetve azt, hogy milyen törvényszerűségek szerint érvényesül a dinamikus összetevők hatékonysága. E megállapítás érvényét a művészeti szférára alkalmazva, elfogadhatjuk a nemzedéki probléma realitását, analízise segíti

a fejlődés dinamikájának a megértését. Ugyanakkor azonban a nemzedéki tömörülés és nemzedékváltás fogalma és problémaköre kisebb hatósugaru a korszakfogaloménál, csupán annak egyik összetevője, minőségének részbeni meghatározója lehet. A korszak dimenziója nagyobb, mint hogy egy vagy akár három nemzedék mozgására lehetne visszavezetni. A biológiai, geneológiai jelentésen túli nemzedéki tömörülés – amelynél tehát jogosan beszélhetünk kollektív célokról – nem is figyelhető meg minden korban, azaz csak bizonyos esetekben minősül dinamikus erőnek. Ezért szabatosabb is a művészet illetve irodalom vetületében a generáció helyett az Escarpit által ajánlott "équipe" meghatározás használata, amely gyakran valóban reális tényezője a művészeti mezőnek.

A KOR-ZAK DIALEKTIKUS, TÖRTÉNETI ÉRTELMEZÉSE

A marxista művészettörténetírás kezdeti szakaszában a művészeti korszakot közvetlen párhuzamba hozta a történelmi-társadalmi korszakolással, tehát a társadalmi formációk belső mozgása szerint szakaszolta a művészet történetét. A társadalom és a művészet viszonyrendjében az előbbit minősítette a független változónak, az utóbbi pedig függő változóként követte a társadalmi fejlődés mozgásirányát. Az elv lényegében helyes volt, ám az a tény, hogy a társadalom és a művészet mozgása között közvetlen kapcsolatot feltételezett, óhatatlanul a valóság bonyolult, szövevényes mozgásának a leegyszerűsítéséhez vezetett. A nagy társadalmi, politikai átalakulások, események végső fokon ugyan megváltoztatják a művészet mozgásirányát is, egyidejűségről azonban csak ritkán beszélhetünk. Bizonyos politikai események pedig – mint például egy forradalom okozta rendszerváltozás – társadalmi-politikai téren szükségképp korszakzáró illetve nyitó időpontok, a művészetben azonban nem. Így például a francia forradalom kétségkívül korszakzáró és nyitó esemény, a művészeti korszakban azonban legfeljebb csupán kulminációs pont, azaz azoknak a tendenciáknak a tetőpontja, melyek éppen a forradalom szellemi előkészítői voltak, ugyanakkor azonban ezek továbbélése, az új korszakban való módosulása még korántsem jelent szükségképp új művészeti korszakot, hanem egy nagyobb korszak záró szakaszát, amely egyuttal már előkészítője a minőségileg új korszaknak is.

A társadalmat alkotó szociális struktúra és a tudatstruktúra között koránt sincs mindig megfelelés, az egyik vagy a másik fejlődésüteme gyorsabb lehet. Az új társadalmi osztályok jelentkezése, a társadalmi átrétegződés sem jelent mindig feltétlenül művészeti korszakváltást, hiszen az először még az uralkodó társadalmi réteg kultúráján belül, annak színezőjeként jelentkezik.

A társadalmi-politikai történet és a művészet alakulása közötti direkt kapcsolat vulgáris tételén több módon próbált tulemelkedni a marxista művészettudomány, elég csak a lukácsi "egyenlőtlen fejlődés" koncepcióra utalni. Az újabb próbálkozások között a leggyümölcsözőbbnek az látszik, amely a szociálanropológia segítségével próbálja megkeresni azt a közbülső közeget, amely a társadalmi formáció és a művészet alakulása között huzódik. Az ezt az irányt képviselő Sőtér István például megállapítja, hogy "a történelmi korszakok is: az ember korszakai, vagyis "antropológiai" jelenségek, melyekben az "emberi lényeg", illetve az "emberi természet változásai nyilatkoznak meg" az irodalmi vagy eszmei irányzatok kiala-

kulásában, változásaiban vagy elhalásaiban" (14). Az "emberi lényegre" appelláló szociálintropológiai korszakértelmezésnek az az erénye, hogy bár elkerüli a társadalmi mozgás és a művészet mozgása közötti közvetlen kapcsolatnak a vulgarizáló buktatóit, a művészetet az "emberi természettel" hozván közvetlen relációba, ugyanakkor nem adja fel a társadalmi meghatározónak az elvét. Ugyancsak érdeke, hogy a korszakot bonyolult szövevénynek, gyakran ellentétes irányok egységének minősíti, hiszen az ellentétek az adott kor "emberi lényegének" a sokrétűségéből, belső ellentmondásaiból fakadhatnak. Ezzel magyarázza a különféle stílusok egyazon időben való élésének a problémáját és a korszakegység hipotéziséhez nem szükséges az objektív idealizmus kelléktárába tartozó közös "szellemi egység" fogalmához nyulnia. Problémaként merül fel azonban, hogy az "emberi lényeg", az "emberi természet" változása, mint az egész történeti mozgás hordozója, túl általános ahhoz, hogy a korszakok differenciálódásának a magyarázója lehetne. Az "emberi lényeg" variabilitása ugyanis kisebb, mint a művészeti korszakoké, és a lényegében ugyanolyan "emberi lényeg" nemcsak egy korszakon belül látszólag ellentétes irányokban manifesztálódhatik, hanem különféle művészeti korszakokban is. Kétségtől a nagy társadalomtörténeti korszakoknak, az emberi kultúra és civilizáció nagy fázisainak az "emberi lényeg és természet" konkrét szituációi, sajátos strukturái felelnek meg. E nagy történeti korokon belül azonban a művészeti korszakok mozgása függőbb az "emberi természet" változásainál. Másrészt e nézet nem veszi figyelembe, hogy a művészet nem csupán az "emberi természet" direkt megnyilvánulása, hanem az ember önmaga tárgyasítása is, a művészet nemcsak manifesztáció, hanem "intézménnyé" is válik s mint ilyen, része a társadalmi strukturának, illetve a társadalmi struktúra egyik összetevőjének, a kulturális mezőnek. Ugyancsak problematikus, hogy a társadalmi mozgás és a művészet mozgása közötti közvetlen kapcsolatot feltételező nézethez hasonlóan, a szociálintropológiai értelmezés sem veszi figyelembe a művészet részleges önfejlődését, azt a tehetetlenségi nyomatékot, amelyet a felhalmozott művészeti tudás, technika, formai problematika, a stílus stb. önmozgása jelent. Az a cassireri nézet, amely szerint minden emberi tevékenységi mód objektív előfeltételeken, szellemi formákon alapul, és ennek megfelelően mindegyiknek általános érvényű konstitutív forma felel meg, és e szimbolikus formák megteremtik saját világképeket – nem minősíthető csupán neokantiánus konstrukciónak, hanem magában rejtje a társadalmi tudat formációi viszonylagos önállóságának a marxizmus által is elfogadott tételét. Minden művészeti korszakolásnál figyelembe kell venni a művészet e viszonylagos önfejlődését, mert máskülönben nem tudjuk a művészeti korszak valós koordináta rendszerét felépíteni.

Természetesen a társadalom történeti fejlődése és a művészet viszonylagos önfejlődése nem képzelhető el egymás melletti párhuzamosok mozgásaként, hanem bonyolult kölcsönhatások láncolatáról van szó. E kölcsönhatás közvetítő láncolata a társadalmi strukturán belül az említett kulturális mező megkülönböztetése, ezen belül pedig a művészet intézményes jellege, illetve ami ennek előfeltétele, a művészetnek – amely a funkcionalista szociológia meghatározása szerint a "szellemi élet típusai" közé tartozik – a koronként meghatározott, illetve változó funkciója. Különösen Jakobson és Mukarovsky mutatott rá – lényegében a saussure-i "langue" és "parole" megkülönböztetése alapján –, hogy a művészetet nem lehet csupán az egyedi művek összességének minősíteni, hanem lényegi vonásához tartozik, hogy

művészi szokások és normák összessége, struktúra, amely személy feletti, társadalmi jellegű. E művészi struktúra lényegében intézményes rendszer és terület, s mint ilyen a társadalmi magatartásformák sajátos szerveződése illetve ezek objektivációja. A társadalom intézményes rendszerei és területei között relacionális kapcsolat van, összefüggésük módja határozza meg az összstruktúra milyenségét. Az intézményes rendszerek mind sajátos funkciót teljesítenek a társadalmi összstruktúrában, a funkciók ugyancsak kortól meghatározottak, az intézményes rendszerek viszonyrendjének a megváltozása, azaz az összstruktúra átrétegződése a funkciók megváltozását vagy legalábbis módosulását okozhatja. E funkciók is – így a művészet funkciói is – önmagukban strukturáltak és, mint ahogy Mukarovsky mondja, a funkciók struktúrájában főleg a domináns, az uralkodó jellegű funkció más a fejlődés minden korszakában. A művészet fejlődése is tulajdonképpen, mint minden fejlődés, részben az állandóság megőrzése, részben szüntelen megtörése. Ahogy Marx és Engels meghatározták a Német Ideológiában: "A történelem nem egyéb, mint az egyes nemzedékek egymásutánja, amelyek mindegyike kiaknázza azokat az anyagokat, tőkéket, termelőerőket, amelyeket valamennyi elődje reá hagyományozott. Ígyképpen tehát egyfelől a ráhagyott tevékenységet folytatja egészen meghatározott körülmények között, másfelől pedig egészen megváltozott tevékenységgel a régi körülményeket módosítja." (15). A hagyomány, a művészet intézményes rendszerének és területének a struktúrája alkotja a felhalmozott tapasztalatot, a korábban megvalósult művek determináló ereje pedig az állandót, amely a fejlődésben az identitás elvét képviseli, míg a művészet szüntelen funkcióváltozása és a művészi egyéniségek ujat teremtése a mozdulatlaniságot képviselő identitás dialektikus opozíciója. A stílusbeli és formai változások végső soron ezektől az opponáló tényezőktől függenek, mint ahogy ezen alapszik a Lukács által diszkontinuum-kontinuum-ként jelzett folyamat is.

Ezeket figyelembe véve csak akkor juthatunk el a művészeti korszakfogalom valóban történelmi és dialektikus értelmezéséhez, ha a művészeti korszakot, mint művészeti mezőt a nagyobb dimenziójú kulturális korszak, helyesebben kulturális mező struktív elemének tekintjük, illetve ha a művészet intézményes jellegéből és koronként meghatározott funkciójából indulunk ki. A kulturális mező, amely a társadalmat alkotó szociális struktúra és a tudatstruktúrák találkozási helye, intézményes rendszerekből épül. Ilyen a tudomány, a szimbolikus javakat termelő művészet, e javak termelési és fogyasztási módja, a társadalmi magatartást koordináló konvencionizáló folyamat, a szimbolizáció, az oktatás, a kor mentális felszereltsége, bizonyos általánosan elfogadott kód illetve jelrendszer, konnotációs szféra, bizonyos élménytípusok standardizálódása, tehát bizonyos társadalompszichológiai szituáció stb. Az egy-egy korszakra jellemző kulturális mezőt tehát erőterként kell értelmeznünk, amelynek jellemzője több determináns jellegű változó egyidejű státusának erőegyensúlya. E tényezők közé tartozik a művészet is, amelyet azonban önmagában is kisebb hatókörű erőternek, Malinovski meghatározása szerinti intézménynek, azaz "funkcionális izolátnak" kell minősítenünk. Mint ilyennek struktúrája van, körülhatárolható és ugyancsak több egyidejű változó relacionális kapcsolatától, egyidejű státusától függ. Ilyenek a kor mentális felszereltségének részét alkotó vizuális gondolkodás, a képalkotó tudat meghatározott, az adott korra jellemző mechanizmusa, a művészeti élet szervezeti formái, az elődöktől átvett formakincs feszítő ereje, a művész-mecénás viszony, a művészeti

piac mozgása, a művészet, mint információt közvetítő közeg, a művészetnek a társadalmi ritmusban játszott szerepe, a nemzedéki tömörülés, a fejlődés fentebb említett dialektikus ellentmondása, a kor technikai lehetőségei, a művészet autonómiára való törekvése és a társadalmi manipuláció közötti ellentét, a különféle művészeti hatások láncolata stb. A művészeti mezőt alkotó meghatározók között ugyancsak kölcsönös függés figyelhető meg, és ebből az összefüggés láncolatból szerveződik a korszak, mint egyfajta feszültségi rendszer. Ugyanakkor az így értelmezett művészeti mező, mint "funkcionális izolátum" összetevője a nagyobb dimenziójú kulturális mezőnek is, s mint ilyenre érvényes rá a kulturális mező összetevői közötti kapcsolathálózatnak a kodeterminációja, amely szüntelenül belső rendje átrétegződésére ösztönzi. Ilyenek például a művészi mező szemantikai problémái, a szimbolizáció, a rituális funkció általában, a kulturális mező művészetén kívüli tényezőinek függő változói, míg például a par excellence formaproblémák csak áttételesen függnek a kulturális mező egyéb tényezőitől, elsősorban a művészeti mező önmozgásának és a fejlődésben megnyilvánuló identitásváltozás korrelációjának a következményei. A művészeti mező mozgása tehát egyúttal egy nagyobb mező, a kulturális mező átrétegződési folyamatában való mozgás.

Eszerint a korszakfogalom tehát nem osztályozó, hanem több változó relacionális kapcsolatát és kodetermináltságot feltételező konstruktív fogalom. Dimenzióját tekintve kettős: a korszak a kulturális mező adott strukturája, illetve ezen belül, mint egyik legfontosabb tényező, a művészeti mező, amely azonban viszonylagos önmozgása miatt, mint "funkcionális izolátum" önmagában is tárgyalható, a nagyobb dimenziójú korszakon – kulturális mezőn – belül önálló strukturának, s mint ilyen, korszaknak tekinthető. Mint a kulturális mező egyéb "funkcionális izolátumainak", a művészetnek is van viszonylagos önfejlődése, ezért megelőzheti a kulturális mező mozgását, vagy pedig elmaradhat annak több tényezőjének mozgása mögött. A kulturális mezőben tehát dinamikus elemként funkcionál.

A kulturális mező bonyolult összefüggésláncolatában realizálódik a művészet intézményes jellege, amelynek belső kohézióját végső soron a művészetnek az adott korban játszott funkciója adja, amely a korszak keretein belül viszonylag állandó. Az intézményes rendszerek e viszonylagos állandósága, illetve, hogy a társadalmi összstruktúrában viszonylag állandó helyet foglal el, lehetővé tesz bizonyos formalizációs folyamatot, a társadalom által szentesített kódrendszer kialakulását, bizonyos normatív jellegű ábrázolásbeli konvenciók megszilárdulását, azaz a stílusformálódás előfeltételeit.

A régebbi korokban, amikor a társadalmi struktúra hierarchiája kötöttebb és átrétegződési folyamata a reneszánsztól induló szakaszhoz viszonyítva viszonylag lassú volt, a regionális elzártság is konzerváló szerepet játszott, a formalizációs folyamat erősebben érvényesült. Ilyenkor alakulhatott ki viszonylag homogén korstílus. E korstílus azonban csak egyik összetevője a kulturális mezőnek, a mozgása nem is mindig azonos az erőtér többi változójának mozgásával. Miután a stílus épp az optikai konvenciók függvénye, lényegében sajátos ábrázolásbeli konvenciótár, a konvenciók pedig általában makacsul tartják magukat akkor is, amikor az élet már elillan belőlük, azaz túlhaladottá váltak, ezért a stílus általában a művészi mező legkonzervatívabb elemei közé tartozik, amely a korszakot alkotó összetevők strukturális átrétegződésekor is – amikor tehát már új korszak bontakozik

ki – sokáig érvényben tud maradni. Ugyanakkor ellentétes jelenségre is található példa. Mikor egy adott társadalmi struktúra még makacsul tartja magát, intézményes rendszere lényegében még érintetlen, ugyanakkor már szerveződnek azok a tényezők, amelyek majd a rendszer szétzuzását eredményezik. Ezek az új elemek már a következő kulturális illetve művészeti mező struktúrájának néhány összetevőjét készítik elő, s ezek közé az elemek közé tartozhatnak az új stílusjegyek csírái is, hiszen az uralkodó konvenció ellen ellenőrök is működnek. Ennek megfelelően a művészeti mezőben a stílus-faktor általában ambivalens karakterű, azaz szimultán élhet a már dominánssá vált stílus és a még megelőző struktúrához tartozó vagy pedig a még domináns és a már szerveződő új struktúrát építő, a jövőben annak dominánsává váló stílus.

A kulturális illetve az annak egy részét alkotó művészeti mező determináns faktorai, egyidejűleg létező változói mozgása ugyanis nem egyenletes – jóllehet kölcsönös összefüggés láncolatról van szó. A korszak önmaga a változók szüntelen mozgása, amelyen belül átrétegződés, az egyik összetevő "előrefutása", a másik megmerevedése figyelhető meg. Ezért lehetséges, hogy mikor a belső mozgás és a külső társadalmi determináció nagyobb mérvű megváltozásának hatására az átrétegződés már olymértű, hogy minőségileg új struktúráról beszélhetünk, azaz új kulturális-művészeti mező szerveződik, bizonyos faktorok még megőrzik a korábbi struktúrában elfoglalt státusukat. Ilyenek mindenekelőtt az átmeneti korok, amelyeket az átrétegződési folyamatnak a labilis állapota jellemez, amikor a megelőző korszak belső kohéziója már nem érvényesül, de még nem alakult ki az új korszak struktúrája sem. De a már új korszaknak minősülő kulturális-művészeti mező is megőrizheti bizonyos faktorok korábbi állapotát, mint amire a stílussal kapcsolatban már utaltunk. Összefügg ez azzal a ténnyel is, hogy egy adott történeti-társadalmi és azon belül kulturális mezőt már csak azért sem minősíthetünk homogénnek, mert a korszakot alkotó fizikai idő egynemű időtartamában különféle idődimenzióban élő rétegek és egyedek élnek egymás mellett, hiszen a kor mentális szintje, sőt gazdasági-társadalmi szerkezete is differenciált. Így például a reneszánsz korában is élnek még – az adott struktúrán belül – olyan rétegek és egyedek, amelyek szubsztanciálisan még a középkor dimenziójához tartoznak. Márpedig a művészet, mint a francasteli értelemben vett civilizációs objektum, egyszerre helyezkedik el az adott társadalmi csoport anyagi tevékenységének és képzeleti tevékenységeinek a síkján, ezért relacionális kapcsolatban van a kor mentális és anyagi-társadalmi, azaz technikai szintjével, mint ahogy ez a fentebb ismertetett korszakstruktúrából is következik. A kulturális mező ezért magába foglalja az "emberi természet"-nek a koronként meghatározott minőségét, a társadalmi "pszichét" is, azt az "életteret", amely egyik determinánsa a kor emberi világának. Ez azonban csak egy összetevő, hiszen a művészet, mint intézményes rendszer, nem vezethető vissza teljes mértékig e tényezőre.

A kulturális-művészeti mező faktorai között minden korszakban nemcsak kodetermináció, hanem antagonizmus is húzódik, ezért is beszélhetünk feszültségi rendszerről, a korszak mindig a faktorok, az egyidejű változók viszonylagos egyensúlyát jelenti, ám ez még a viszonylag homogén korszakokban is ellentmondásos, labilis. Az antagonisztikus erők és a korábbi korszakstruktúra néhány faktorának említett továbbélése, konzerváló ereje magyarázza az adott korszakon belül különféle, gyakran egymást tagadó tendenciák, stílusirányok egyidejű létét, anélkül,

hogy az ellentétes irányok közös gyökere megértéséhez valamiféle egységes objektív korszellem modifikációinak a hipotézisére kellene gondolnunk.

A korszakváltásokat a kulturális mező, illetve ezen belül művészeti mező struktúrájának az átrétegződése, a művészet funkciójának átalakulása illetve a társadalmi struktúrában elfoglalt helyének a megváltozása okozza. Ennek az átrétegződési folyamatnak – vagy hirtelen változásnak – több oka lehet, mint például az erőteren belüli ellentétek mozgása, amely végső soron a dinamikus egyensúly felbomlásához vezethet, a generációs mozgás, egy-egy irány kifutása, új, irányt szabó tehetség jelentkezése, a kor mentális szintjében történő változás, a társadalom pszichikai mezejének a társadalmi, technikai alakulás miatti módosulása, politikai esemény, forradalom, hódítás, a több változó egyidejű státusának a megbomlása, azaz egyiknek dominánssá válása stb. Amennyiben ez az átrétegződési folyamat még nem érinti az egész struktúrát, e nagy korszakon belüli szakaszról, alperiódusról beszélhetünk. Az okok mindig konkrétak és végső soron a társadalmi összmozgásban gyökereznek, hiszen végső fokon a kulturális és ezen belül a művészeti mező is a társadalmi összstruktúra összetevője.

Ha a korszakot erőterként, kulturális, illetve ezen belül művészeti mezőként értelmezzük, akkor tulemelkedhetünk azon a dilemmán, ami a korok rendszerideje és a csillagászati, a történeti idő, illetve a korszak mint szinkron struktúra és a fizikai tér ellentétét hangsúlyozó nézetek sajátja. A művészeti korszak időbelisége, ha része is a kronológiai időnek, nem azonos vele. Magában foglalja ugyanis a hagyomány szüntelen jelenlétét, egyrészt mint anyagi egzisztenciák szüntelen ottlétét, másrészt mint a kortudatban realizálódó hagyományt, tehát időbelisége magában foglalja az időtartam elvét is. Ugyanúgy a kulturális mező téri minősége sem csupán a háromdimenziós fizikai tér. Mivel a korszak több változó egyidejű státusától és kölcsönös viszonyától függ, e tényezők között több koordináta rendszer lehetséges, ennek megfelelően a korszak többdimenziója, a tere – matematikai analógiára utalva – a "topológiai tér", az ideje pedig a kronológikus idő egymásutánosságával szemben a szimultaneitást tételező időtartam, amely ugyanakkor magától értetődően része a történeti, kronológiai időfolyamnak is.

Ha a művészeti korszakot a kulturális mező egyik összetevőjeként művészeti mezőnek minősítjük, akkor megoldódik a heterogén, azaz különféle érvényű, nagyságrendű korszaktípusok használatának a problémája is. A korszakismérv ugyanis a kulturális mező egyidejű változóinak a státusától függ, amely pedig koronként más és más, hiszen nem mindig ugyanaz az összetevő minősíthető dominánssnak. A korszak elnevezésekor illetve a korszak struktúra modelljének a felállításakor mindig a konkrét szituációt kell tehát figyelembe venni, ez önmagában még nem jelent heterogeneitást, hanem a valóság bonyolult mozgásának a követését.

JEGYZETEK

(1.) A kérdés irodalmát összefoglalóan értékeli, R. WEHRLI: Általános irodalomtudomány. Bp. 1960. és H. MARKIEWICZ: Az irodalomtudomány fő kérdései. Bp. 1968. Az elméleti jellegű művek közül különösen jelentős R. WELLEK-A. WARREN: Theory of Literature. New York, 1962³ és H. P. TEESING: Das Periodenprinzip in der Literaturgeschichte. Groningen, 1949 c. műve. A magyar irodalomtörténet-írásban a kérdés elmélyült elemzését adta az 1968 júliusában az MTA Irodalomtudományi Intézete által rendezett konferencia (kézirat Műv. Tört. Kut. Csup. Adattár II. C-II-641), különösen SZILI JÓZSEF tanulmánya (Adalékok az irodalomtörténeti korszakolás elméletéhez). A jelen tanulmány az irodalomtörténeti periodizáció elméleti problémáira vonatkozóan mindenekelőtt az említett szerzők műveire, illetve a tudományos ülésszak munkájára, különösen Szili József tanulmányára támaszkodik és művészettörténeti aspektusból néhány összetevőjében hasonló eredményhez jut, mint Szili József. A magyar művészettörténeti szakirodalomban a periodizáció gyakorlati problémáit két tudományos ülésszak mérte fel. (A régi magyar művészet periodizációs problémái, Műv. Tört. Ért. 1965. 191-213, Az ujkori magyar művészet periodizációjának problémái. u.o. 1967. 1-22. 1.). A készülő művészettörténeti kézikönyv aspektusából BEKE LÁSZLO foglalta össze a periodizáció elvi és gyakorlati problémáit (Megjegyzések a magyarországi művészet történetének korszakolásához, sajtó alatt). A jelen írás célja az eddig felmerült gondolatoknak a továbbgondolása, Beke megállapításainak továbbvitele, illetve kísérlet a szintetizálására.

(2.) R. WELLEK-A. WARREN: i.m. 262. 1.

(3.) R. WELLEK: Concepts of Criticism. New Haven, 1964. idézi Szili József i.m.

(4.) H. MARKIEWICZ i.m. 165. 1.

(5.) H. SEDLMAYR: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Die geistige Struktur einer Epoche. in: Kunst und Wahrheit Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg, 1958. 74-75 1.

(6.) KLANICZAY TIBOR: Stílus és módszer. Kritika V-1967. 3. sz. 29. 1-től. A korstílus marxista igényű elemzésére 1. CSETRI LAJOS: A stílus fogalma és a korstílusok problematikája. Irodalomtörténeti Dolgozatok. 38. sz. Szeged, 1965.

(7.) E. PANOFSKY: Der Begriff des Kunstwollens. Ztschrft. f. Asth. u. Allg. Kunstw. XIV. -1920. 323-326 1.

(8.) H. SEDLMAYR: Auf neuen Wegen: in: Kunst u. Wahrheit i.m. 13. 1.

(9.) H. SEDLMAYR: i.m. 12. 1.

(10.) G. DUBY: Les sociétés médiévales, une approche d'ensemble Annales, 26^e Année. Nr. 1. janvier-février 1971 (Separatum), Entretiens avec le Professeur Georges Duby Nouvelle Critique, 1970. V. sz. és Interju Georges Dubyvel. Valóság. XII-1972. 96-101. 1.

(11.) Az esztétikátörténeti iskola és a marxizmus viszonyát vizsgálja KÖPECZI BÉLA: Esztétika története Irodalom Bp. 1972.

(12.) A nemzedékek szerinti korszakolás irodalmát értékeli H. PEYRE: Les générations littéraires. Paris, 1948. Ezenkívül 1. R. ESCARPIT: Sociologie de la littérature Paris, 1968. K. MANNHEIM: Das Problem der Generationen in: Jungen in der modernen Gesellschaft. Köln-Berlin. 1965. 23-48 1. (magyarul: Ifjúságszociológia. Bp. 1969.) PINDER: Das Problem der generation in der Kunst, Leipzig 1926.

(13.) R. ESCARPIT: i.m. 38-39. 1.

(14.) SÓTÉR ISTVÁN: A korszak és az irányzatok. Kritika VIII-1970. 2. sz. 14. 1. A problémát gondolatébresztően elemzi Beke László idézett művében.

(15.) MARX-ENGELS: A német ideológia. Bp. 1952. 28. 1.

Résumé

CONTRIBUTION A LA NOTION D'EPOQUE, EN HISTOIRE DE L'ART

Le point de départ de l'étude est l'interprétation "réaliste" et "nominaliste" de la notion de période; puis l'auteur présente l'analyse critique du modèle de période selon l'histoire du style, selon la "Geistesgeschichte", selon l'histoire des idées, selon l'histoire sociale et selon l'anthropologie sociale, pour procéder, ensuite, à une tentative visant à établir un modèle historicodialectique.

Nous ne pouvons arriver à une interprétation effectivement historique et dialectique de la notion de période artistique que si nous considérons toute période artistique comme un champ artistique, comme élément structif du champ culturel de dimension plus grande, c'est-à-dire que si nous partons du caractère institutionnel et de la fonction définie pour chaque époque de l'art. Le champ culturel est le lieu de rencontre de la structure sociale qui forme la société et des structures de la conscience, il se compose de systèmes institutionnels. Ses composants sont: la science; l'art qui produit les biens symboliques; le mode de production et de consommation de ces biens; le processus de conventionalisation coordonnant l'attitude sociale, l'enseignement, l'équipement mental de l'époque; un certain code ou système de signes généralement adopté; la sphère de connotation; la standardisation de certains types du vécu, donc une certaine situation de psychologie sociale, etc. Nous devons donc le comprendre comme un champ de forces, dont la caractéristique est l'équilibre des forces du statut simultané de plusieurs variables de caractère déterminant. Parmi ces facteurs est à compter l'art aussi en tant qu'"isolé fonctionnel" que nous devons qualifier, en soi aussi, comme un champ de forces à rayon d'action moindre, disposant de la sorte de structure, pouvant être délimité et dépendant également du rapport relationnel, du statut simultané de plusieurs variables simultanées, comme – par exemple – la pensée visuelle faisant partie de l'équipement mental de l'époque, le mécanisme déterminé, caractéristique pour l'époque donnée de la conscience de la création des images, les formes d'organisation de la vie, du marché artistiques, la force extensive du trésor de formes reçu des générations précédentes, le rôle de communication de l'art, sa place au sein du rite social, etc. On peut également observer une interdépendance entre les déterminateurs qui forment le champ artistique et c'est de cette chaîne de corrélations que s'organise la période en tant qu'une espèce de système de tensions. Parallèlement, le champ artistique ainsi compris est aussi composant, comme isolé fonctionnel, du champ culturel de dimension plus grande: en cette qualité, la codétermination du réseau de rapports entre les facteurs du champ culturel lui est applicable, ce qui le stimule constamment à une re-stratification de son ordre intérieur. Ainsi, les problèmes sémantiques du champ artistique, la symbolisation, la fonction rituelle sont, généralement, les variables dépendant des facteurs extraartistiques du champ culturel, tandis que les problèmes par excellence de la forme ne dépendent que par transmission des autres facteurs du champ culturel, sont en premier lieu fonctions de la corrélation du mouvement autonome du champ artistique et du chargement d'identité se manifestant dans l'évolution. La cinétique du champ artistique est donc, corollairement, un mouvement au sein du processus de re-stratification d'un champ plus vaste, celui culturel. En conséquence, la notion de période n'est pas classificatoire, mais con-

structive et présume le rapport relationnel et la codétermination de plusieurs variables.

Dans toute période, il y a, entre les facteurs du champ culturel et artistique non seulement codétermination, mais aussi antagonisme, c'est pourquoi nous pouvons parler de système de tensions, la période signifiant toujours l'équilibre relatif des facteurs, des variables simultanées, mais cet équilibre est instable même dans les périodes relativement homogènes. Les changements de période sont causés par la re-stratification du champ culturel et, à l'intérieur de celui-ci, du champ artistique, par la modification de la fonction de l'art, plus précisément par la modification de sa place au sein de la structure sociale.

Si nous interprétons la période comme champ de forces, nous pouvons dépasser le dilemme qui est le propre des vues soulignant la contradiction entre le temps systémique des époques et le temps astronomique, historique, entre la période en tant que structure synchrone et l'espace physique.

Tout en étant partie du temps chronologique, la temporalité de la période artistique ne lui est pas identique. En effet, elle comprend la présence continue de la tradition, d'une part comme présence continue d'existences matérielles, d'autre part en tant que tradition se réalisant dans la conscience de l'époque, ainsi sa temporalité englobe aussi le principe de la durée. Sa qualité spatiale ne se borne également pas au seul espace tridimensionnel. Comme elle dépend du statut simultané et des interrelations de plusieurs variables, plusieurs systèmes de coordonnées peuvent être établis entre ces facteurs, donc sa caractéristique est l'espace topologique, pluri-dimensionnel.

A XIV—XV. SZÁZADI MAGYARORSZÁGI MŰVÉSZET EURÓPAI HELYZETÉNEK NÉHÁNY KÉRDÉSE

A művészeti kapcsolatok kutatása azok közé a művészettörténeti témakörök közé tartozik, amelyek közvetlenül használható adatokat szolgáltatnak a kulturtörténetnek, és nem egyszer más adatokkal nem pótolható forrásanyagot nyújthatnak a történettudomány számára is. Minden, a történettudomány módszertanával foglalkozó kézikönyv megemlékezik a segédtudományok sorában a művészettörténetről is, amelynek speciális kutatási módszerei, illetve módszeres eljárásai számos kérdés megoldásában segíthetik a történettudományt a forráskritikában, így pl. az ornamentikatörténet és a képzőművészeti stiluskritika alapján a diplomatika vagy a codicológia területén, vagy a képi források interpretációjában. Művészettörténeti, régészeti és történettudományi módszerek komplex alkalmazása nélkül elképzelhetetlenek lennének a várostörténet utóbbi évtizedekben elért eredményei. Közismertek olyan, a művészettörténet és történettudomány közvetlen egymásrautaltságát feltételező határterületek is, mint pl. az uralkodói szimbolika története, a történeti ikonográfia vagy a pecséttan.

Ritkább eset az, és maguk a művészettörténészek is kevesebb esetben törekednek ilyen végkövetkeztetésekre, amikor a művészettörténet maga sem pusztán történeti dokumentumoknak tekinti a műalkotásokat, hanem specifikus és szükségszerű esztétikai mivoltukban, formáik és tartalmi elemeik elválaszthatatlan egységében törekszik történeti interpretációjukra. Ez a szemlélet minden művészettörténeti módszernek ideális célkitűzése, megvalósítása azonban már sokkal kevésbé gyakori. A célkitűzés realizálásának egyik jelentős gátolója éppen a művészettörténetnek történeti segédtudományként való művelése, a műalkotásoknak dokumentumokként való felhasználása. Különösen erőteljesen terheli ez a szemléletmód hazai középkori művészettörténetírásunkat, amely kialakulásának korából hozta magával azt a célkitűzést, hogy "régi dicsőségünk" tárgyi bizonyítékait, a nemzeti mult emléktárgyait és "emlékszerű" – a monumentális szó magyarítására tett kísérlet is jellegzetes – épületeit azonosítsa. Így vált a magyarországi középkori művészet kutatásának fő kérdésévé a helyi és a – gyakran előlegezett – nemzeti sajátosságok kimutatása. Ez egyben annak a feltételezését is jelenti, hogy a magyar vagy amint utjabban szívesebben mondjuk: magyarországi művészet történetét olyan zártság és egység jellemzi már a középkorban, mint pl. a magyar nyelvét. Az így elfogadott hagyományok kezdetét gyakran keresik a 14. század művészetében, hol mint sajátos gótikát, hol mint protoreneszánszt jellemezve azt. Ez az elképzelés alapjaiban töretlenül él napjaink művészettörténetírásában is. (2).

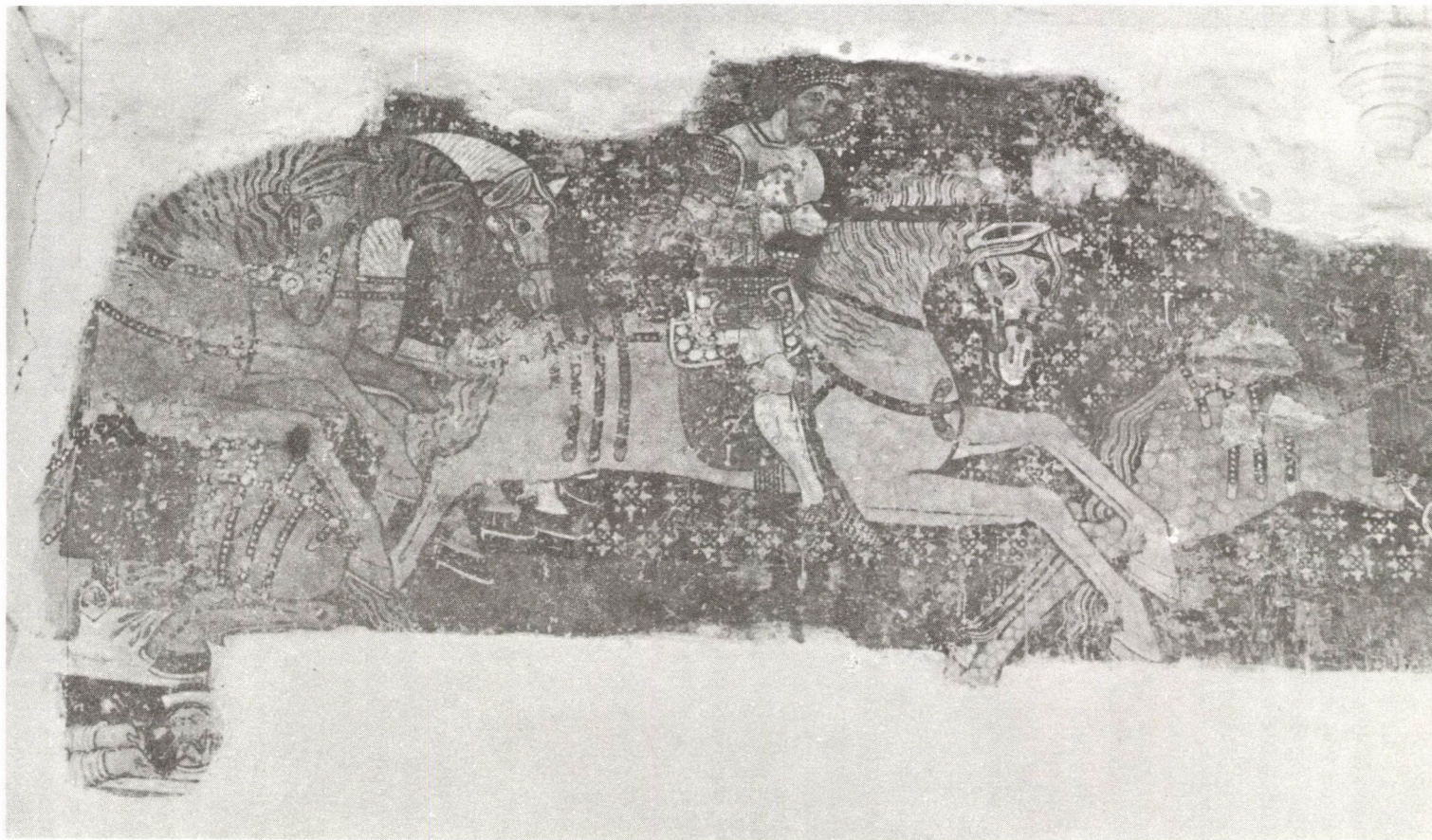
Többé-kevésbé nyilvánvaló azonban, hogy ha már a nyelvhez kívánjuk hasonlítani középkori művészetünk helyzetét, közelebb járunk az igazsághoz, ha a középkori latinság szerepével vetjük össze. Nemcsak azért, mert 14–15. századi műalkotásainkon és velük kapcsolatban elvélve is alig találunk magyar nyelvű feliratokat vagy írásbeli feljegyzéseket. A művészeti alkotásokat ugyanis szemlé-

lőik elsősorban vizuálisan fogadják be, s azok a közvetlen látványban hatnak. Ezt a vizuális szemléletmódot pedig a középkori Európában lényegében egységesnek tekinthetjük. Ezért lehetséges az, hogy azok a Magyarországon járt köve-tek, utazók, akik olykor egy-egy műalkotást is leírtak, magától értetődő természetességgel vetették össze az itt látottakat a számukra vagy olvasóik számá-ra jobban ismert külföldiekkel.

ÉPÜLETTIPUSOK ÉS AZ ÉPÍTÉSZETI TÉR TAGOLÁSÁNAK FORMÁI MINT AZ EURÓPAI MŰVÉSZET ÁLTALÁNOSAN ELTERJEDT ELEMEI

A művészetben elsősorban bizonyos szabályszerűen ismétlődő elemek, típusok tart-hatnak számot a közérthetőségre, válhatnak alkalmassá jelentés hordozására. Ugy-tűnik, hogy – miközben a középkori gondolkodásban az antik műfajelmélet és retorika nyomán a vitruviusi építészelméletben is fontos szerepet játszó modus-kategóriák a művészet alapvető rendeltetésének megváltozott felfogása és egyál-talán a művészetnek eszközként való értékelése következtében elhomályosultak – tovább érvényesült a horatiusi ars poeticának az a követelménye, amely a művészi eszközöknek az alkalomhoz és a közönséghez illő megválogatását írja elő. Nyil-vánvalóan érvényesül ez az építészetben, ahol a korai középkortól kezdve erőtel-jesen differenciálódtak, és egymással a mintakép és másolat viszonyán alapuló láncokat alkottak az épülettípusok. Mai ismereteink szerint a magyarországi 14–15. századi építészetnek nincs egyetlen olyan emléke sem, amelyről elmondhatnánk, hogy specifikumot, sajátos magyarországi típust képvisel.

Jellemző ebben a tekintetben a 14. század második felének várépítészetében fontos szerepet játszó, négy belső tornyos, szabályos alaprajzu ún. váraknak a hely-zete, mint amilyenek az Anjou-kori Diósgyőr és Zólyom, s a későbbi Tata és Vár-palota vára. A magyar és a nemzetközi építészettörténeti kutatás sokat fáradozott azon, hogy ezt a típust részben belső fejlődés eredményeként a kéttornyos, egyet-len hosszanti palotából álló, a korban széles körben elterjedt vártípusból, részben korban és földrajzilag egyaránt távoli analógiákból, mint a II. Frigyes alatti dél-itáliai erődtípusok vagy a német lovagrendi várak, levezesse. Az előző hipoté-zis mellett sok stílászegyező, részletmegoldások összefüggése is szólna, ugyan-akkor, amikor az egyetlen palotaszárny megnégyszerezését csak tipológiai fejlő-déssel kellőképpen megmagyarázni nem tudjuk. A példák között olyanok is van-nak, mint Diósgyőr, ahol bebizonyított tény egy korábbi, szabálytalan alaprajzu várépület fennállása, amelyet, ahelyett, hogy bővítenék, modernizálnák, az új épület keletkezése idején lebontanak. E példa azt a feltevést sugallja, hogy nem haditechnikai elégtelensége volt a lebontás oka. A típus emlékei egyébként is feltűnő módon egész történetük során viszonylag csekély stratégiai szerepet ját-szottak, annál jelentősebb azonban rezidenciaként betöltött funkciójuk. Kérdés tehát, helyesen ítéljük-e meg ezeket az épületeket, mikor a várak közé soroljuk őket, s nem egy másik építészeti műfajban, a várkastélyok kö-zött kell-e keresnünk a helyüket. Azok között a vidéki udvartartás, pihenés, vadászatok céljára szolgáló épületek között, amelyek között a szabályos elrende-zésű megoldások a II. Frigyes által építtetett emlékektől kezdve a párizsi Louvre



1. László-legend. Részlet. Székelyderzs (Dirjiu)

14. századi épületén át egészen az itáliai reneszánsz példákig vagy akár hazai, szabályos alaprajzu későreneszánsz várkastélyokig, valóban uralkodnak. (3).

Nem számíthatunk új típusok hazai kialakulására az egyházi építészetben sem. Középkori székesegyházaink, kolostoraink és szerzetesrendi templomaink egyaránt kialakult építészeti rendszereket követnek, s ugyanez érvényes a téralkotás elemi feladatát állító falusi templomtípusokra is. A koldulórendi építészetben is uralkodó szerepet játszanak a rend szervezetén belül ható kapcsolatok, s a 14. század folyamán általánossá váló templomtípusok, nagyrészt teremyszerű, ritkábban csarnok-rendszerű hosszházzal és nyújtott, kápolnaszerű szentéllyel, ugyancsak jól beilleszkednek a rendi hagyományokba, s a 14. században építkezésük különösen az ausztriai és csehországi emlékekkel mutat közeli összefüggéseket. Nyilvánvaló, hogy itt az épülettípus fő értelmét a közösségi térként felfogott, egyszerű hosszház és a megkülönböztetett szentély kettőssége jelenti. (4). A külföldi emlékeken már kimutatták, hogy e téralkotási rendszernek szinte elmaradhatatlan tartozéka volt a hosszház és a szentély elválasztó vonalán emelkedő építmény, a lettner, elválasztó fal és diszes homlokzat, a laikusok oltárának, többnyire a keresztoltárnak a helye és egyben szószékként szolgáló emelvény is. Hasonló építményekkel a magyarországi koldulórendi épületek közül bizonyosan számolhatunk a soproni ferences templomon, s jelenlétének feltételezése szükségtelenné tenné az eddig megfigyelt építési anomáliák tervváltozásra való visszavezetését a lőcsei minorita templomon. Nyomai megfigyelhetők a segesvári dominikánus templomban is. Lettnerekkel, szentélyrekesztőkkel minden olyan templomépületben számolnunk kell, amely vagy szerzetesrendhez tartozott, vagy pedig káptalan működött benne, mivel a lettner monumentális megjelenítése egy a laikusoktól hangsúlyozott távoltságot tartó, magának önálló, kápolnaszerű teret elkülönítő egyházi testület törekvéseinek. Így tudunk lettnerrel, ugyanugy, mint a külföldi katedrálisokban is, az egri székesegyházban, amelynek 1509-i ordinariusából arról is értesülünk, hogy nagyszombaton "pueri supra altare s. crucis canunt antiphonam". Ugyancsak a liturgikus zenével függött össze a székesfehérvári Nagyboldogasszony templom lettner, amelynek létre és formájára Kottanner Ilona említése utal. E szerint a csecsemő V. László koronázásakor a polgárok a szentélybe zárkóztak, s a királyné a gyermek nevében a szentély kapuján: "tuer an dem kor" – ez csak a lettner kapuja lehet – kopogtatva kért bebocsátást, és tett esküt, a kis királynőt pedig ugyanekkor, nehogy a tömegben baja essék, nyilván a szentély kapuja fölé, az orgonához: "oben bei der Argel" vitték fel. Valószínűnek látszik, hogy a székesfehérvári bazilika 1971-es ásatásai ehhez az építményhez tartozó alapfalakat is felszínre hoztak. A lettner és a velük létrejött térbeli megosztás jelentőségének következtében azokban a plébániatemplomokban is fel kell tételeznünk káptalanoknak a létezését, ahol, mint Nagyszőlősen és Szászsebesen, maradványaik ma is megtalálhatók. (5).

A lettner jelentőségét és elterjedését kiváló osztrák monográfia tisztázta, így esetünkben kézenfekvő bizonyítékokat kapunk arra, hogy az építészeti térnek és a tér alakításának, szervezésének típusát nem elsősorban helyi hagyományok, megfontolások alapján választják meg, hanem a már készen meglevő formákhoz igazodnak. A válogatás módját, a mintaképeket is elsősorban a liturgikus követelmények, rajtuk keresztül pedig a templomok egyházjogi státusa szabja meg. Hasonló szerepük lehetett középkori templomainkban a meglehetősen nagy változatosságot

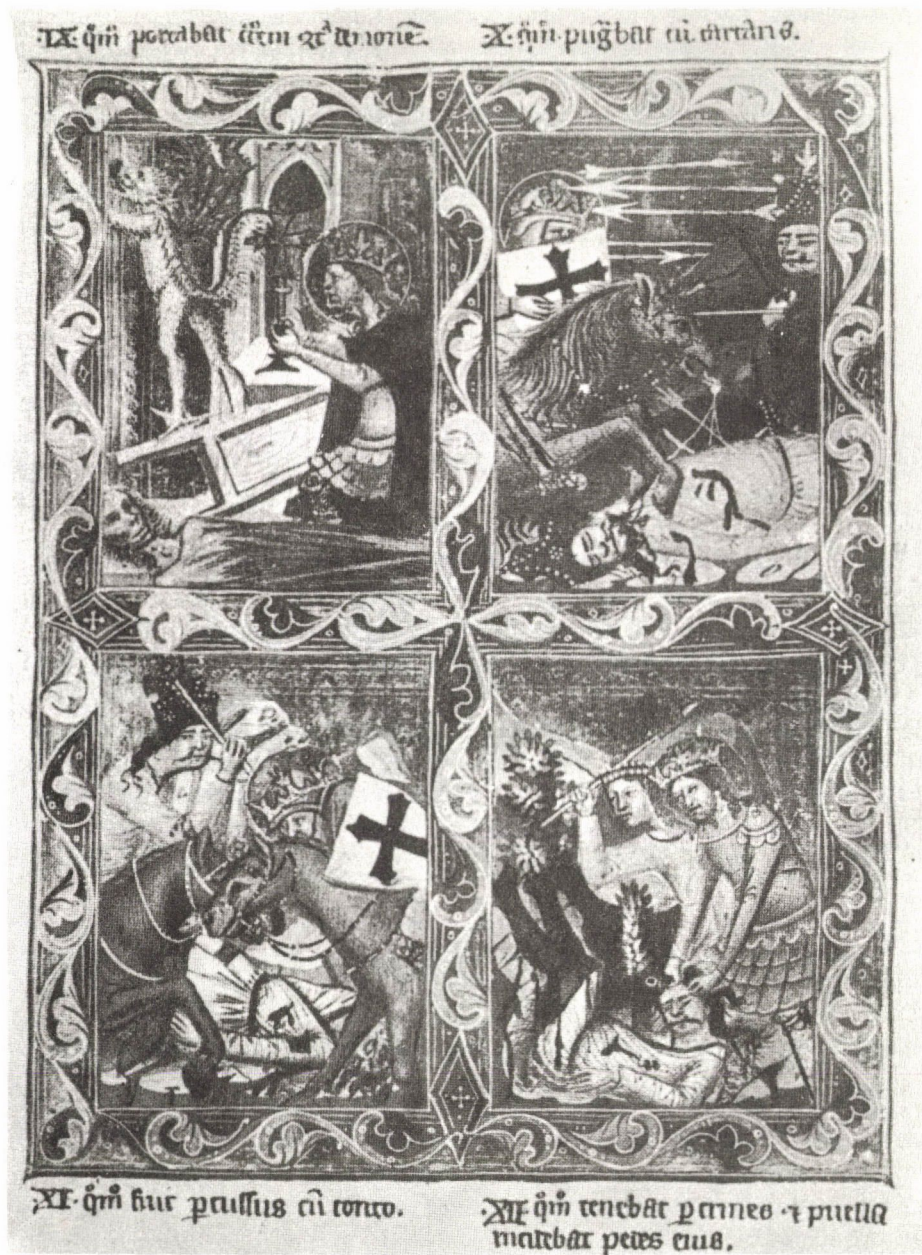
mutató oltároknak, esetleges felépítményeiknek, különbözőképpen elhelyezett szöszékeknek, emporiumoknak és karzatoknak, amelyeknek rendszerint maradt valamilyen nyoma, s amelyeknek szisztematikus gyűjtése és értelmezése még várat magára.

Ugy tűnik, hogy a csarnoktemplom típusának magyarországi elterjedésében sem elsősorban a stílárís fejlődés játszott szerepet. Tulságosan egyszerű az a művészettörténeti közhely, amelynek értelmében a gótikus csarnoktér típusa a bazilikával szemben polgári, városi törekvéseknek, racionális szemléletnek a kifejezője. Ez a tétel csak módosított változata annak a 19. századi nézetnek, amely a gótika egész építészetét a városi polgárság fejlődésére vezette vissza. Nem igazolható az sem, hogy a csarnoktemplom típusa később, és a gótikus bazilikákra, elsősorban a katedrálisokra való reakcióként jött volna létre, sőt kezdetei az első ile-de-france-i katedrálisok építésével egyidőben kimutathatók Poitouban és Anjouban. Másrészt, a 13. század végén s a 14. század elején a csarnoktemplomok építésében fontos szerephez jutnak a szerzetesrendek, mint az ausztriai ciszterciták és bencések. Fejlődéstörténetileg is fontos emlékek, mint a pöllaubergi, strassengeli, mariazei templomok épülnek bucsujárárhelyeken, s a csarnoktér fejlődése szempontjából döntő kezdeményező szerepet játszanak olyan, exkluzív, arisztokratikus társulások céljaira szolgáló kápolnák, mint a bécsi Augustinerkirche melletti Georgskapelle, vagy az ennsi minorita templom mellé épített Wallseerkapelle. A karcsu pillérekkel tagolt terű, világos, a profán építészet legigényesebb téralkotási megoldásaival, a kolostori refektóriumok és a lovagtermek terével nem ok nélkül összevetett csarnoktemplomok válnak a 14. században Ausztria, Csehország, Lengyelország udvarainak építészetében az uralkodó tipussá. Ugyanakkor rendszerint a városi plébániatemplomokon is bekövetkezik átvételük. Ez az átvétel ugyanúgy történik, ahogyan a Hansa-városok a 13. század második felétől kezdve, Lübeck példáját követve, sorra átépítették korábbi csarnoktemplomaikat a francia klasszikus katedrálisok példáját követő, bazilikális, körüljárós-kápolnakoszorus szentélyű téglalapú épületekké. (6).

Bizonyos, hogy a csarnoktemplomok típusának, pontosabban különféle variációinak megjelenése Magyarországon olyan stílárís törekvésekkel áll kapcsolatban, amelyek egyidejűleg az udvarban is kimutathatók. Buda esetében valószínű a műhelyközösség is a királyi palotán és a Nagyboldogasszony templom csarnokká alakításán dolgozó mesterek között. (7). A csarnokrendszerű városi plébániatemplom a 14. század hatvanas éveitől kezdve elsősorban a keleti Felvidéken, így a Szepesség városaiban, az Alföldön (Debrecen, Pest, Szeged plébániatemplomai) és Erdélyben terjed el, s válik a 16. század elejéig uralkodó tipussá. Ez a feltűnő földrajzi megoszlás arra enged következtetni, hogy ekkor elsősorban azok a városok váltják fel régi, a falusi templomoktól típusban többnyire nem különböző templomaikat az új reprezentatív épületformával, amelyeknek városi fejlődése ekkor gyorsul meg. (8). Ugyanakkor a kisebb jelentőségű városokban, rendszerint kisebb igényű és méretű építkezéseken is, tovább épülnek a hagyományos, alaprajzban is sematikus bazilikák. De nemcsak a csarnokterek között nehéz teljes egységről beszélni: úgy tűnik, hogy a legjelentősebb városok egyikében, Kassán ugyanaz a stílustendencia, amely más városokban a csarnoktemplomok építésével kapcsolatban lépett fel, kezdeményezte egy olyan nagyszabású plébániatemplom elrendezését, amelynek típusa egy, a francia katedrálisokkal párhuzamosan kialakult, de határozottabban



2. László-legenda. Képes Krónika, p. 72. Budapest, Széchenyi Könyvtár



3. László-legend. Anjou-Legendarium. Vatikáni Könyvtár.

a magánrepresentációhoz kapcsolódó megoldásnak felel meg. Olyan épületek a mintaképei ennek az elrendezésnek, mint a braine-i St.-Yved templomának és követőinek, a dijoni Ste-Chapelle-nek az épülete, s a trieri Liebfrauenkirche nyomán, így a IV. Károly által építtetett prágai Corpus Christi templom is, jellegzetes szentélyformájához centralizáló alaprajzi megoldás is társul. (9).

A kassai, kereszthajós, végső soron 13. századi előképekre visszanyúló, a 14. században már határozottan ritkának mondható típus azonban nem áll teljesen egymagában. Hasonló előzményekre vezethetők vissza azok a kápolnaterek is, amelyek olykor kétszintes elrendezésükben is, tagolásukban azonban mindig – fontos elemük a nagy ablakkal áttört fal, s alatta ülőfülkékkel tagolt lábazati zóna – a klasszikus gótikus, mindenekelőtt a párizsi Ste-Chapelle révén közismert palotakápolnatípust követik. A 14. század végétől kezdve a 15. század végéig elsősorban főnemesek és egyháznagyok építtetik ezeket a kápolnákat, jórészt már álló épületekhez, mint a pozsonyi Szent János kápolnát, a győri székesegyház Szent László kápolnáját, a budai plébániatemplom Gara-kápolnáját, vagy a Zápolyák csüttörtök-helyi és szepeshelyi kápolnáit is. Ennek a magánajátosságra és gyakran temetkezőhelyként is használt típusnak a hatását ismerhetjük fel a Báthoriak nyirbátori Szent György templomán is. (10). A csarnoktemplom típusának elterjedésével analóg jelenséget ismerhetünk fel abban a folyamatban, amely csak a 15. század folyamán vezet a városi plébániatemplomok mellett nagyobb számú kápolna építéséhez. Ezek rendszerint jelentősebb patricius családok alapításai, mint Kassán a Szathmáriaké, a Cromer-családé, Bártfán Mager Veronikáé, Besztercebányán Nikolaus Platzé, máskor céhek és polgári társulások lépnek fel a donátor szerepében. Ezek a másodlagos bővítésként a templomok oldalához épített kápolnák, amelyeknek megfelelői a 14. században már általánosnak tekinthetők az európai építészetben, többnyire a már álló épület adottságaihoz, így pl. támpilléreinek elosztásához alkalmazkodnak, és építészeti tagolásuk is kevésbé igényes, csak távoli kapcsolatban áll az 1400 előtt és körül megjelent főuri kápolnákkal. (11).

Annak a retrospektív típusválasztásnak, amelyet a kassai épület vagy a 14. század végi kápolnák képviselnek, nagy szerepe van e korszak ausztriai és csehországi építészetében. Hasonló összefüggések feltételezéséhez vezet az is, amit a nagyváradi székesegyházról tudunk. A váradi krónikának egy, a zágrábi krónikában nem szereplő helye a székesegyház újjáépítésének adatait rögzíti, megállapítva, hogy Báthori András püspök előbb meghosszabbította a régi székesegyházat, majd 1342-től kezdve olyan újat kezdett építeni, amely "priorum sua magnitudine circumcinxit et pulchritudine exuperat". – Erről az új székesegyházról azt is megtudjuk, hogy szentélye körül kápolnák voltak, mert András püspök még "consummavit omnes cellas circa chorum preter testudines", de a boltozás munkája már Meszesi Demeterre hárult, aki az általa befejezett egyik új kápolnába temettette magát. A leírás valószínűvé teszi, hogy a kápolnák boltozására előbb került sor, mint az új szentély befejezésére, vagyis annál alacsonyabbak voltak. Ez igen valószínűvé teszi azt a megfelelő ásatások híján, sajnos, régészetiileg nem igazolható feltevést, hogy a váradi székesegyház szentélye a klasszikus katedrálisok szentély-körüljárós, kápolnakozorus típusát követte.

Európában már ekkor alig kezdenek klasszikus típusú katedrális építésébe, legfeljebb a korábban már elkezdett építkezéseket folytatják. A katedrális reprezentatív jellegére, szuverenitás-szimbólumként való értelmezésére nemcsak a Hansa-

városok templomainak már idézett példája hívja fel a figyelmünket, hanem a gótikus katedrális németországi története és az Anjouk nápolyi ferences templomának, a San Lorenzo Maggiorének az építésmenete is. Nehéz lenne bizonyítani, hogy a váradi székesegyház átépítése az Anjouknak a 13. századi udvari gótika nyomán igazodó építészeti reprezentációjára lenne visszavezethető. Bizonyos azonban, hogy éppen 1342 körül a katedrálisnak különös aktualitása van a szuverenitásukat egyházszervezeti eszközökkel is támogató közép-európai államokban. Így 1341-től kezdve az Avignonból hívott Arrasi Mátyás készíti az 1344-ben érsekség rangjára emelt prágai székesegyház Narbonne és Rodez megoldását követő terveit, 1342-ben kezdik el az ugyancsak klasszikus katedrálisok elrendezéséhez igazodó gnieznoi székesegyház építkezését, s ugyancsak a negyvenes években merül fel a bécsi Stefanskirche püspökség rangjára emelésének terve is, amely a kórusrész felépítése után, a hosszház tervezésében és a két hatalmas, oldalsó torony elhelyezésében érvényesülő reprezentatív szándék magyarázatául szolgálhat. (12).

Így az építészeti típusok áttekintéséből is könnyen kirajzolódik a magyarországi művészet 14–15. századi történetének az a vonása, hogy az európai művészet alapvető típusait sajátos társadalmi és politikai adottságainak megfelelő ütemben és közép-európai szomszédaihoz hasonló módon használja fel. Hasonló helyzetet találunk a képzőművészeti ábrázolások körében is, ahol, ha folytatni akarjuk a latin irodalom szerepéről szóló hasonlatunkat, az ikonográfiai jelenségek töltik be ugyanezt a szerepet.

A MAGYARORSZÁGI ÁBRÁZOLÓ MŰVÉSZETEK TEMATIKAI ÉS FUNKCIONÁLIS ELEMEINEK EURÓPAI ÖSSZEFÜGGÉSE

Távol állunk attól, hogy a magyarországi 14–15. századi ábrázoló művészetek ikonográfiai összefüggéseiről átfogó képet tudnánk nyújtani, hiszen egyes művészeti ágak, mint pl. a táblafestészet, ugyyszólván teljes emlékanyaga hiányzik, s ami fennmaradt, az inkább a 15. század második harmadával kezdve, s meghatározott területeken összpontosul. Éppen ikonográfiai okokból is hiányos a szobrászat emlékanyaga. Nem egy esetben túlélte ugyan a szárnyasoltárok egy-egy faszobra a pusztításokat, sőt a tömeges barokkizálást is, a fennmaradt szobrok azonban többnyire olyan témájúak, rendszerint Madonna- vagy Pieta-ábrázolások, amelyek mint kegyszobrokat, csodatevő képeket volt szokás később is tisztelni.

Az ábrázolások ikonográfiai típusainak részletes statisztikái alapján így is várhatóan érdekes összefüggéseket lehetne megállapítani. Ikonográfiai kutatásunk azonban meglehetősen elhanyagolt terület, s mindig is inkább foglalkozott a hazai specifikumokkal, mint az általános elemeknek a sajátos jelentőségével. Ugyyszólván nincs olyan nagyobb számú ábrázolásból álló sorozatunk, amely ne bővelkednék mindeddig meghatározatlan alakokban, pedig éppen a szélesebb körű vizsgálat bizonyára sok közelebbről ismeretlen "női szent", "püspökszent" kilétét igazolhatná. Itt is, a hiányzó ábrázolások pótlására is, jó szolgálatot tehetnének a patrocínium-kutatások, amelyek éppen a 14–15. században igen hiányoznak. Ilyen munkálatok szerencsésen egészíthetnék ki egy-egy szent kultusza magyarországi elterjedésének és központjainak ismeretére vonatkozó adatainkat. (13).

Ilyen vizsgálatok hiányában csak azokra az összefüggésekre támaszkodhatunk, amelyeket elsősorban a nagyobb számban fennmaradt 14. századi falfestészeti cik-

lusok kínálnak. Ezek, főleg pedig a szentélyekben fennmaradtak, több-kevesebb ingadozással az egész Európában elterjedt és közkincsnek tekinthető, kialakult sémát mutatják. Az ábrázolások rendszerint a kereszténység legáltalánosabb témáit vonultatják fel. A boltozatokon gyakori a mennyei liturgia ábrázolása, nem ritkán a Majestas Domini, evangelistáktól vagy egyházatyáktól kísérvé, vagy a Szentháromság, máskor Ábrahám kebele, Mária koronázása kapnak itt helyet. A rendszerint függönyöszt vagy architektonikus tagolást utánzó lábazat feletti sávokban igen elterjedt a tizenkét apostol ábrázolása, olykor az egyházatyák alakjai is itt jelennek meg. Ugyancsak a szentély oldalfalain, gyakran tűnik fel olykor csak az obli-gát elemekre szorítkozó, máskor részletesebb történeti ciklus, rendszerint Jézus élettörténetének, igen gyakran, elsősorban a passiójeleneteknek az ábrázolásával. Ugy tűnik, hogy elsősorban a szentélyek dekorációja kialakult, az európai hagyományban megszilárdult gondolatkörbe illeszkedik, s benne a helyi adottságoktól, nem utolsósorban a felhasználható felülettől, az építészeti lehetőségektől függően variálnak néhány alapvető témát. Ugy azonban, hogy az ábrázolások rendszerének központjában a keresztény dogmatika központi elemei, a bibliai történet leglényegesebb mozzanatai állnak. Maga az ábrázolások térbeli elosztása a legkonzervatívabb jellegű. Így értelmezik az ábrázolások, de igen gyakran a Nap, Hold, csillagok képei is égboltként a boltozatot, s így kerülnek a földi események és a szentek az oldalfalakra. (14). Az ábrázolási repertoár és az elrendezés kötöttségei a leglényegesebb sajátosságokat meg is határozzák és úgy tűnik, megbízónak és festőnek egyaránt viszonylag szabad kezét adnak a részletmegoldásokban.

Viszonylag kevesebb adatunk van a hosszházak kifestésének rendszeréről. Nagyobb templomokban ezek falait, úgy tűnik, nem is borították be teljesen a fal-képek. Itt mindenesetre a legendaciklusoknak, különféle morális, tanító ábrázolásoknak és kultuszképeknek a nagyobb szerepével számolhatunk. Ezek sorában a legjelentősebb, és elhelyezésében is viszonylag legállandóbb a Szent-László-ciklusok ikonográfiai témája, amelyről kétségtelen, hogy magyarországi specifikumot jelent. Sokkal inkább mint a magyar szenteknek, köztük Lászlónak is, a szentek sorában gyakran megjelenő alakjai, amelyek jól beilleszkednek a király-szentek, lovagok stb. ábrázolási típusaiba. Önállósulásukra, típusuk megszilárdulására utal a középkor folyamán állandónak tekinthető fiziognómiájuk és attributumaiknak kialakult rendszere is. Mindez elsősorban a három szent király alakjára vonatkozik, mivel a gyakran ábrázolt Erzsébet ikonográfiája, úgy tűnik, önálló és ciklikus ábrázolásaiban egyaránt, ismét az Európa-szerte széles körben elterjedt típusok közé tartozik. (15).

A három szent király önálló ábrázolásainak ikonográfiája a 14. századra bizonyosan kialakult már, s figuráik művészeti előzményeit igen nehezen tudjuk kimutatni. Bizonyos, hogy fiziognómiai típusuk megválasztásában szerepet játszik a legendáikban kialakult jellemzésük, illetve e jellemzéseknek eltérése is. Így tűnik fel István mint kegyes, bölcs öreg, László mint aktív harcos, Imre pedig ifjúi vonásokkal. Ezek a típusok, amelyek viseletüknek időszakos és rendszerint a divatot is követő változásai ellenére fiziognómiájukat mindig jellemzik, a 13. század végére, III. András berni diptichonjának ábrázolásain már megszilárdultak. Feltételezik ezek a típusok a kezdeti együtt-szereplést, ciklikus összetartozást, s olyan, életkor és temperamentum szerinti differenciációt képviselnek, mint amilyen a Három királyok imádása jelenetében a három napkeleti bölcs között szokásos. (16).



4. Kőszeg; Szent Jakab templom. A déli mellékhajó keleti fala.

Ezzel az összefüggéssel egyben a magyarországi ikonográfia alakulásának az egyetemes fejlődéssel való összefüggéseit is meghatároztuk. Amint a legendaszerkesztők rendszerint a legendairódalom kialakult biografikus sémáit és igen gyakran nyelvi fordulatait is kölcsönzik a szentek jellemzésére, úgy érvényesülnek a vizuális ábrázolás közhelyei, képzőművészeti megjelenítésükben is. Ez az összefüggés más helyi szentek, így Ausztriában Szent Lipót, Csehországban Vencel ábrázolásában is hasonló típusok kialakulásához vezet, s ott is a mi típusainkhoz hasonlóan fontos szerepük van másodlagos megkülönböztető jegyeknek, mint amilyenek az attributumok, koronák. István, Imre és László ábrázolási típusainak ez az összefüggése egyben felhívja a figyelmet arra is, hogy ikonográfiájuk megszilárdulására akkor kerülhetett sor, amikor együttes, "sancti Hungariae reges"-ként való említésük is megjelenik. Példájukra való ilyen hivatkozással kapcsolatban (így Károly Róbert székesfehérvári építkezései esetében is) különösen gyakran találkozunk az Anjouk kora óta, (17).

Ugyanezek az okok vezettek a László-legendák ciklikus, narratív ábrázolásának általános elterjedéséhez. Hasonló módon képzelhetjük el egyben ábrázolási hagyományainak kialakulását is. Feltűnő jelenetszerkesztési és kompozíciós különbségek arra engednek következtetni, hogy a László-legenda ábrázolási formája a téma virágkorát jelentő 14. században nem jutott nyugvópontra, hanem benne különböző irányokat, eltérő ikonográfiai törekvéseket különböztethetünk meg. A képtípusok eltérése egyuttal arra is figyelmeztet, hogy nemcsak a jelenetek összeállításának a különbségei követhetők nyomán, de ez esetben valószínűleg tetten érhetjük Európa-szerte általánosan elterjedt törekvéseknek a működését is. A teljes legenda ábrázolását viszonylag ritkán találjuk meg, s ebben nemcsak a sorozatok töredékes volta játszik közre, mert különben szép számmal kellene találkozunk olyan töredékekkel is, amelyek nem a kunnal való küzdelem epizódjai. Ez a témakör azonban uralkodni látszik az ábrázolások többségén, s így eleve elkülöníthetők azok a ciklusok, mint a bántornyai vagy az Anjou-legendáriumban levő, amelyek a legenda más mozzanataival is foglalkoznak, a teljesebb legendát ábrázolják. A legtöbb ábrázolás a kerlési csata eseményeit és a vele kapcsolatos, az írott hagyományból részben hiányzó epizódokat meséli el. Ennek a narratív ciklusnak fontos eleme a kontinuatív ábrázolásmód, amely elsősorban a történet és az epizódok egymásutánját követi. A szereplők többször ismétlődnek a történetben, a helyszíntre az ábrázolás nincs tekintettel, legfeljebb tagolásként, s a szükséges szceneria eszközeként tűnik fel egy-egy növényi motívum. A kiindulópontot a bal szélen rendszerint egy vár ábrázolása alkotja, mint Böggözn, Karaszkón, Rimabányán, Liptószentandrásan is, majd a csata ábrázolása után egyre szűkebb jelenetekben, egyre gyorsabb ütemben követik egymást az események. Ez az ábrázolásmód a folyamatosan előadott epikus előadásmód hagyományait követi, s kifejezésében, reliefszerű figurafelfogásában érezhetően korai hagyományokat követ. Ennek a román kori eredetű narrativitásnak csúcspontjai a hosszan elnyújtott, a tömeget reliefszerű rétegekben érzékeltető ütközet-jelenetek, mint Gelencén, Maksán, Rimabányán, Liptószentandrásan, a párviadal kakaslovníci, gelencei epizódjai. E típus emlékei széles körben elterjedtek, s időben is a 13. század fordulója óta az 1419-es dátumot hordozó székelyszerű ábrázolásig nyúlik hagyományuk. (18). A másik típus, amely nemcsak a kerlési ütközet eseményeire koncentrál, külső jegyeiben is eltér az előbb említettől. Egyenletes, elhatárolt képek, táji környe-

zetbe helyezett alakos kompozíciók jellemzik a vatikán–new york–leningrádi Anjou-Legendárium legendaábrázolását éppúgy, mint Aquila János bántornyai freskóit és a bibarcfalvi falképeket. E két, jellegében és rendeltetésében is eltérő csoport megegyezik abban, hogy a legendaciklust lehatárolt és térben komponált, kerettel zárt képek sorozataként fogják fel. Ehhez a kompozíciós csoporthoz sorolható a László történetét ugyancsak bőven, a legenda csodás elemeivel együtt ábrázoló Képes Krónika 72. lapjának P iniciáléjában levő jelenet is. Pusztán formális művészettörténeti szempontból tekintve a kettősséget, úgy is jellemezhetnénk a helyzetet, hogy az előbbi típust fejlettebb kompozíciós megoldás, modernebb stílusterkvések hatására kialakult és az ikonográfiai elemekre is kiható szemléletmód váltotta fel. Ennek azonban ellentmondanak a dátumok: az Anjou-legendárium 1333 körülre datálható, kompozíciójának rokonsága Vásárhelyi Miklós 1343-as padovai kódexében, s a Képes Krónikában is felfedezhető, a bántornyai ciklus pedig 1383-as feliratot visel. (19). Ugyanebben az időszakban kellett az első típusba tartozó legtöbb ábrázolásnak is keletkeznie. Két hagyományról, két eltérően értelmezett felfogásról van itt szó, s ezek párhuzamosságára az a feltevés sem adhat kellő magyarázatot, hogy a második a könyvfestészetből eredhet, s csupán alkalomadtán hatott a falfestészetben is. Az Anjou-legendárium vagy a Képes Krónika László-ábrázolásai ugyanis más tárgy, hasonló kompozícióju ábrázolások közé illeszkednek. Ez a fajta képfelfogás azonban a kódexekben sem a könyvfestészeti diszítés hagyományaiból, hanem az önálló képi kompozíció hatásaiból származik. Ez az összefüggés nyilvánvaló az itáliai trecento bolognai művészetéből származó legendárium esetében.

Az ikonográfiai típusok elválaszthatatlanok a kompozicionális elemektől, s mint jelentést hordozó tényezők, meghatározzák egyuttal a műalkotásnak és szemlélőjének a viszonyát is. Szimptomatikus jelentőséget kell tehát tulajdonítanunk annak, hogy olyan sajátosan hazai eredetű, a legendairódalom sztereotip elemei mellett bizonyosan régi magyar történeti hagyományok és mondák elemeivel is telített témakör, mint a László-legenda ábrázolási hagyományában is jelentkezik. Ilyen, Európa-szerte ható összefüggések. Az első változat mindenekelőtt az események felidézését, a történet mozzanatainak filmszerű lepergetését szolgálta, s mint a rendszerint balról jobbra haladó kompozíció, a latin és görög írás területén keletkezett ciklusok szokásos menetiránya is mutatja, leolvasásszerű szemléletre készült. Ugyanez a rendeltetése megmaradt a második variánsnak is. Minden-nél szemléletesebben tárja elénk ezt a rendeltetését, éppen a minden bizonnyal András herceg számára, a legfontosabb újtestamentumi eseményekbe és a magyarországi Anjou-ág számára fontos szentek legendáiba inkább képeivel, mint kevés szövegével bevezető képeskönyvként készült legendárium. E képecskék azonban nem egyszerűen csak a cselekményt idézik fel, hanem egy-egy pillanatnyi szituációt jelenítenek meg, elmélyedésre, a helyzet átélésére, meditációra ösztönöznek.

A képi funkciónak ez a módosulása és egyben a kompozíció fokozott zártságára való törekvés egyébként egyre erőteljesebben jelentkezik a templom-szentélyek freskóciklusain is, amelyekben szintén nagy szerephez jut a ciklusnak lezárt, egyre inkább térbeli, táji, vagy architektonikus összefüggést teremtő képekre tagolódása. Az előképeket közvetlenül, vagy közvetve itt is az itáliai művészet szolgáltatja. A képi ábrázoláshoz fűződő meditativ viszony, a személyes kapcsolat igénye, a korábbi hieratikus jelleggel szemben hamarosan egyes képi elemek önállósulásához,

az összefüggés rendjének felborulásához, módosulásához vezet. Európa-szerte ismert jelenség egyes, kezdetben történeti mozzanatoknak a kiválása a ciklikus összefüggésből. A cserényi szentélyben a passióciklus két fő jelenete került a szentély zárófalára: a Keresztrefeszítés és Jézus siratásának ábrázolása. Ugyanannak a mesternek egy másik művén, a necpáli szentélyben is megtalálható a Keresztrefeszítés jelenete, a Siratás azonban, mint önálló kompozíció, a Pieta ábrázolása, a hosszház felé, a diadalivre kerül. Ugyanaz a folyamat érezteti itt a hatását, amelynek következtében számos új, misztikus devóciót igénylő ikonográfiai típus alakul ki Európa-szerte. Ennek megfelelőiként jelennek meg Magyarországon is, festészetben és szobrászatban egyaránt a Pieta-ábrázolások, a Veraikon, az Imago Pietatis, a Mettercia típusa, a Szent Kereszt-kultusszal kapcsolatban gyakorivá váló Szent Ilona-ábrázolások, ebbe az összefüggésbe tartozik a mateóci, s a hasonló lőcsei, szepesdaróci, szepesbélai, Y alaku, élő fára függesztett feszület, s a Zsegrán előkerült szimbolikus Keresztrefeszítés freskó. (20).

Ez a tendencia a szentélyek képsorát láthatólag kevésbé érinti, hiszen ott a kereszténység alaptételeinek ábrázolásai jelentik a hagyományos tematikát. Legfeljebb az egyes jelenetek szemléletesebb és érzelmesebb felfogásában érvényesül a misztikus vallásosság hatása. Annál nagyobb a változatosság a templomhajónak a dekorációjában, amelyekben nagyobb tere van a laikusok igényeit kielégítő ábrázolásoknak. A necpáli diadaliven a Pietán kívül női szentek csoportját találjuk. Vizsolyban ugyanott felül egy, a Jacobus-féle protoevangéliumnak megfelelően ábrázolt Jézus gyermeksége ciklus található, alatta egyik oldalon óriási Szent Kristóffal, a másikon két lovagszennel és egy Szent György jelenettel. A hajó északi falán kusza rendszertelenségben újabb Kristóf, sok alakos Keresztrefeszítés, s ismét egy jellegzetes kultuszkép, az eszkatologikus jelentésű Köpenyes Madonna van megfestve. Veleméren, Aquila János elnyújtott Háromkirályok imádása jelenetét két népszerű szent, László és Miklós alakja követi minden átmenet nélkül. Ekképp jön létre az a komponálatlan egymásmellettség, amely a kőszegi Szent Jakab templomban is jellemzi Szent Kristóf és a Királyok imádása jelenetét, alattuk pedig a köpenyes Mária van szárnyasoltárookra emlékeztető kompozícióban, Katalin és Borbála szoborhoz hasonlóan felfogott figurája között. Valószínű, hogy ez a kép valóban az oltárretabulum szerepét is töltötte be. A mellékházak számának gyarapodásával egyre többször jelennek meg hasonló, falra festett, s nyilvánvalóan az oltár patrocíniumához igazodó retabulumok, mint pl. Cserényben, Gerényben, a lőcsei Szent Jakab templom déli mellékhajójában is. (21). Mindezek a szentek alakját rendszerint baldachinnal kiemelve ábrázolják. Az építészeti keret, a tabernákulum vagy baldachin azonban nem azonos a későbbi, 15. század végi szárnyasoltárok mélyterű szekrényével. Helytelen tehát a falfestmények, vagy a hasonló, baldachinos kompozícióju pecsétek alapján a későbbi monumentális oltárokéhoz hasonló építményekre következtetni. Sokkal valószínűbb, hogy még a szobrok többségét is önállóan, vagy önálló tabernákulum alatt állították fel. (22). Ez ábrázolások devóciós jellegét a festményeken és a pecséteken is aláhúzzák az egyre gyakoribb, könyörgő mellékfigurák.

A kultuszképek számának, jelentőségének növekedésével egyre inkább eluralkodik a dekorációban a rendszertelenség. Uralkodó szerephez jutnak a különös tisztelettel övezett, népszerű vagy határozott egyéni jelentőségű ábrázolások. Ezekre jellegzetes példa a zselizi szentély falán a Becsei Vesszős György halálát és lelké-



5. Székelyderzs (Dirjiu), felirat a Saul megtérése jeleneten.

nek megítéltetését ábrázoló freskó. (23). Ez a folyamat egyrészt jelentős következményekkel jár a képzőművészeti dekorációnak az építészeti kerettől való elszakadásában, azaz a műfajok differenciálódásában, másrészt azt is jelenti, hogy a dekorációban kevésbé érvényesül egyetlen, átgondolt teológiai rendszert kifejező program, mint korábban. Nem véletlen, hogy e folyamat első eredményeivel a 14. század óta főleg a templomhajókban találkozunk, mert a laikusok igényeinek megfelelő változásról, az ábrázolások szimbolikus értelmének elhomályosulásáról, konkrét látványjellegének erősödéséről, egyszerűval vulgarizálódásról van szó.

A MŰALKOTÁSOK FUNKCIÓJA ÉS ÉRTELMEZÉSÜK A KÖZÖNSÉG KÜLÖNBÖZŐ RÉTEGEIBEN. VÁROSOK ÉS FALVAK

Ez a változás egyben felveti azt a kérdést is, vajon mennyire tekinthető egységesnek a művészeti alkotások szemlélete, a hozzájuk való viszony. Kérdés, hogyan viszonyulnak egymáshoz a műalkotások különböző társadalmi helyzetű, különböző izlésű és eltérő igényeket támasztó rétegek számára létrejött csoportjai? Azaz: milyen joggal rekonstruálhatjuk falusi templomok alapján az elpusztult székesegyházak dekorációját, mennyire támaszkodhatunk egyházi emlékekre, a még hiányosabban fennmaradt világi rendeltetésűek stílusának megközelítésekor? Hogy most már elszakadjunk az eredeti kérdésfeltevéstől: valóban összevethető-e egészében a művészet a maga közli funkcióiban a nyelvnek és éppen a középkori latinság egyetemes kulturájának a szerepével? Hiszen az az írástudatlan világi is, aki a latin írott kultúrával esetleg csak akkor kerül érintkezésbe, amikor a bíróság előtt "corporaliter tactis evangeliiis" tesz esküt (az analógia teljessége kedvéért megjegyzendő, hogy ugyanígy tehet esküt pl. ereklyetartóra is!), feltehetően érteni, olvasni képes az evangéliumi történetek és a legendák képes ábrázolását. Ez a képesség egymagában is minőségileg több, mint a bűvös erővel felruházott vagy szerencsét hozó kultuszképek babonás tisztelete. Az írásos kultúrához való viszonyban számos fokozatot különböztethetünk meg a pusztá olvasáskészségtől a passzív befogadáson át az alkalmazásig és a tudományok aktív műveléséig. (24). A művészetben ezeknek a fokozatoknak a skálája még szélesebb, elvileg a társadalom minden rétege képes a műalkotások valamilyen szinten való befogadására. A kérdés azonban éppen az, hogy milyen szinten. A legalsó rétegekben nyilvánvalóan archaikus, mágikus, mégcsak nem is jellegzetesen keresztényi szemléletmód jelentkezik, s ez ad helyet a felsőbb, s egyben műveltebb rétegekben a laikus, érzelmileg színezett devóciónak, vagy még inkább: vegyül azzal, s csak az írásbeli műveltség szintjén számíthatunk a racionálisabb, elemző felfogás igényével, így pl. a szimbolikus összefüggések keresésével.

Az, amit az előbbieken, a templomok dekorációs rendszerében, a szentély és a hajó között kialakuló eltérésekről elmondtunk, elsősorban a falusi templomokra vonatkozik, mert fennmaradt falfestészeti emlékeink főleg ebbe a szférába tartoznak. A megbízók itt elsősorban a vidéki nemesség soraiból kerülnek ki, akik a kegyuri jogokat rendszerint közösen gyakorolják, akár úgy is, mint egy régi nemzetség leszármazottai. Számtalan határjáró oklevélben találunk adatokat arra, hogy a templomépületek és azok egyes részei határjelekként szerepelnek, sőt a határokat az épületen keresztül is megvonják. (25). Ez a szokás különös élességgel világít



6. Pieta. Necpál (Necpaly), r. k. templom.

rá arra, hogy a dekorációs rendszer is részekre tagolódik, a privát kultusz szolgáltatára rendelt ábrázolásokat tartalmaz. A László-legenda általunk elsőnek nevezett típusa, feltűnően világias, harcos jellegével, a Szent-György-ábrázolásokkal párhuzamos vonásaival, éppen ennek a nemesi rétegnek az ideáljait fejezi ki. Fontos eleme ennek az ábrázolási rendszernek a lovagkirály keménysége mellett a leány megszabadítása érdekében tett erőfeszítése is. A leány ilyen nagy szerepe mellett szólna talán a székelyszerzsi templom freskófelirata ungi István fia Pál mestertől, aki – talán nem hiba a Saul megtérése jelenet feliratát a László-legendára vonatkoztatnunk – "pulchram puellam in mente tenebat". (26). Hozzátehetjük, hogy ellentétben a második típus szerkesztőivel, ez a legenda teljesebb ábrázolásával, egyházasabb szemléletével nemcsak a vitéz, hanem a kegyes Lászlót is hangsúlyozza. Ilyennek képzelhetjük el a szent kultusz helyén, Nagyváradon bizonyára létezett legendaciklust, amit az is valószínűsíthető, hogy a Vatikáni Legendárium keletkezésében nyilván szerepe volt az András herceg kíséretében Nápolyba utazott várad püspöknek, Báthori Andrásnak is. (27).

Ilyen formán feltételezhetjük, hogy egy-egy falusi műalkotás keletkezésében a szó legszorosabb értelmében vett programnak vajmi kevés szerepe van. A ciklusok keletkezésében döntő szerepet játszottak a népszerű ikonográfiai témák, a szokások döntötték el a szimbolikus ábrázolások összeállítását. Valószínűnek tűnik az is, hogy nem egy megbízó: a művészet tartalmi kérdéseiben járatlan laikus vagy falusi plébános a művészre, mint végső soron szakemberre bízta a program kérdéseinek eldöntését is. Azokon a vidékeken, ahol nagyobb számú, közeli időben keletkezett emlék maradt ránk, feltűnő az alkotások közötti összefüggés, azonos témák és főleg: ikonográfiai típusok és részletmegoldások ismétlődése. Vándorművészekkel állunk itt tehát szemben, akik, nehogy egyik falu temploma elmaradjon a másiktól, ott is kifestik a templomot, majd újabb megbízásokat vállalnak. Ebben a vidéki műgyakorlatban gyakori a színvonal esése, a provincializálódás. A Necpál és Cserényben dolgozó mester közeléből került ki az a durvább, naívan esetlen festő, aki Szmezsány, Liptószliács templomaiban festett, különös, archaizáló, – helyesebben időtlen – dekoratívítású falképeket. (28). Ez az archaizáló provincialitás a maga különös értékeivel különösen sok gondot okoz a stílus progresszív fejlődésének sémájával mint mértékegységgel dolgozó kutatásnak. Így válhatott a nyilvánvalóan a 14. század közepe utáni időre jellemző kompozíciókat tartalmazó zsegrai szentélyciklus az 1275. körüli festészet hiányát kitöltő pótlékká, így minősült román korinak minden primitív-provinciális emlékünknél. (29).

A vándormesterek tevékenysége nyilvánvalóan jellemző a falusi művészetre, és nemcsak a festészetben, hanem más művészeti ágakban is. Eleve képtelenség távolra vezető kapcsolatokat keresni ebben az igénytelen és minden tekintetben az adottságokhoz alkalmazkodó környezetben. Aki nem fordít különösebb gondot az ábrázolási program kidolgozására, aki helybe várja a művész-mesterembert, akinek eleve nem sok tapasztalata lehet a közvetlen környezetén túli művészeti produkcióról, az aligha tud lépést tartani a gyorsan haladó stílusfejlődéssel. Éppen ezért módszertanilag lehetetlen ezeket az emlékeket a megszokott és gyakran keresett itáliai stílusanalógiákkal együtt tárgyalni. Sokkal valószínűbb, hogy a rokon előfeltételekből kiinduló, de egymástól elszigetelt helyi fejlődések vezetnek párhuzamba állítható eredményekhez Itália és Magyarország vidékein egyaránt. A vándorművészek szűk körben mozognak. Nem valószínű, hogy éppen ők jöttek volna

Firenzéből, Sienából, Nápolyból vagy akár Dalmáciából is. Aki abban a helyzetben volt, hogy külföldről hívjon művészt, az nyilván más színvonalu mestereket választott. A vándorművészek kiindulópontja tehát mindig elsősorban egy-egy lokális centrum, tehetős és válogatós megbízó által támogatott magánépítkezés, város vagy kolostor lehetett. A Szepesség központjában, a szepeshelyi prépostsági templomban 1317-ben nyilván udvari művész festi meg Károly Róbert megkoronáztatásának reprezentatív jelenetét. Ugyanitt a lechnici kartauzi kolostor, a löcsei plébániatemplom és minorita templom építkezései olyan stiláris kapcsolatok és építészeti típusokat honosítanak meg, amelyek a 15. század elejéig is meghatározzák Igló, Szepesolaszi, Gölnicbánya, Késmárk városi templomainak térképét és dekorációját is. Újabb kutatások utalnak Gömörben és a Rimavölgyben az esztergomi érsek alá tartozó városok központi szerepére a falfestészetben. (30).

Másfajta összefüggések jelentkeznek a városokban. Utaltunk már arra, hogy fejlődésükkel, városi jellegük kialakulásával, a falvaktól való fokozottabb differenciálódásukkal igényesebb építkezésekbe kezdenek, kiemelkednek a pusztán lokális művészeti kapcsolatok köréből. Ez kettős értelemben is érvényes. Egyrészt az országon belül is inkább összefügg a város a várossal, mini környezeiének falvaival. Másrészt a városi polgárok a külfölddel is közelebbi kapcsolatba kerülhetnek. A nyugati Dunántul városaiban, Pozsonyban, Sopronban, Kismartonban uralkodó szerepet játszanak az ausztriai, mindenekelőtt bécsujhelyi, bécsi kapcsolatok. De igen jellemző, hogy míg pl. Sopron meglehetősen általánosan és mindig némi kétséssel kapcsolódik a bécsi előképekhez, addig Pozsonyban a 14. század közepe körül, a Szent Márton templom építésének első szakaszában, a hosszházcsarnok építésének kezdetén, és az északi kapuzat díszében távolabbra utaló svábföldi tendenciák mutathatók ki, s ezeket csak a század vége felé, a ferences templom melletti Szent János kápolnán, a dóm hosszházának változott terv szerint folytatott építkezésén váltja fel a kor legmodernebb bécsi stílusa, a Klosterneuburgban, a Stefanskirchén, a Maria am Gestade templomán dolgozó Michael Chnab hatására. Ezek a közvetlen bécsi kapcsolatok a 15. század egész folyamán uralkodnak majd Pozsonyban, amikor a negyvenes években a bécsi Stefanskirche boltozásával tekintélyt szerzett Hans Puchspaum tervei szerint készül el a hosszház boltozata. (31). Viszonylag könnyen találunk utat a 14. század első felének ausztriai és csehországi építészeti stílustendenciái a Szepességre, Lőcsének és körének építészetébe is. (32). Hasonló stiláris összefüggésekkel találkozunk az erdélyi városokban is. Nagyszebenben pl. jelentős 1400 körüli, valószínűleg cseh eredetű kő Pietát találunk, s a Szent Kereszt Kápolna Keresztrefeszítés csoportját 1417-ben Petrus Lantregen von Oestreich signálta. (33). Másrészt a nagy városok erőteljesebben számolhatnak a királyi támogatással is. Nagy Lajos idején királyi építőmester dolgozik a budai plébániatemplomon, egy másik Eperjesen és Diósgyőrben is. Kassán királyi építőmesterekkel találkozunk a 15. század elején, Pozsonyban a váron dolgozó királyi építőmester, Erlinger Konrád a városban is építhetett, amint erről a váron jelentkező stílusvonalaknak a város építészetére gyakorolt hatása tanuskodik, s Mátyás idején István, kassai városi építőmester kassai tevékenysége mellett Diósgyőr várán is dolgozik, Bártfán is vállal munkát, sőt Budán is valószínűsíthető a tevékenysége. (34). Szászsebesen talán királyi támogatással folyik a plébániatemplom szentélyének építése. Ez az építőműhely jelentős hatást gyakorol az erdélyi városi művészetre. Innen indulhattak ki a kolozsvári Szent Mihály templom szentélyén dolgozó egyes

mesterek, példája tovább hat a segesvári hegyi templom szentélyének szobrászati dekorációjában, a brassói Fekete templom elrendezésében és szobrászatában is. (35). Egy generációval később, a 15. század tizes éveiben a kassai plébánia-templom építőműhelye fejt ki hasonló hatást Kolozsvárott, Segesváron, Brassóban. (36). Nem tudjuk, mit jelentett mindez fordítva a külföld irányában, de feltűnő, hogy az általában vett Ungarusok, Ungerek mellett a bécsi, prágai és más építőműhelyek számadáskönyvei mindig városi eredetű segédek közreműködéséről, Kremnitzerek, Kaschauerek, Czipserek tevékenységéről (37) tudnak. Ezek a mesterek is vándorolnak tehát, de falusi megrendelésre dolgozó társaiknál jóval tágabb körben. Nem a mellékutakat, hanem az országos és európai főutvonalakat használják. Vándorlásaik egyben magasabb képzettséget, mesterségükben általánosan elismert grádust biztosítanak számukra. Ezen a fokon már valóban általános európai igényeknek megfelelő művészettel számolhatunk. Éppen ezért mozgékonyabb, változásra képesebb, a stílustörekvésekkel és azok divatszerű megnyilvánulási formáival könnyebben lépést tartó a művészetük. A falusi templomok építészete meglehetősen egyöntetű. Nagyobb városi templomépítkezést, már csak a feladat nagy időt igénybe vevő megvalósítása miatt is, aligha képzelhetünk el tervváltozás nélkül. A tervváltozás pedig prosperitás idején mindig a modernebb, kedvezőbb és egyszerűbb megoldás érdekében történik. Letörés jele az, ha a változás iránya negatív, mint Szászsebesen, ahol a csarnokszentélyt, bár folytatni tervezték, nem építették tovább, hanem bölcsen beérték a régi templom hosszházának kis mértékű módosításával.

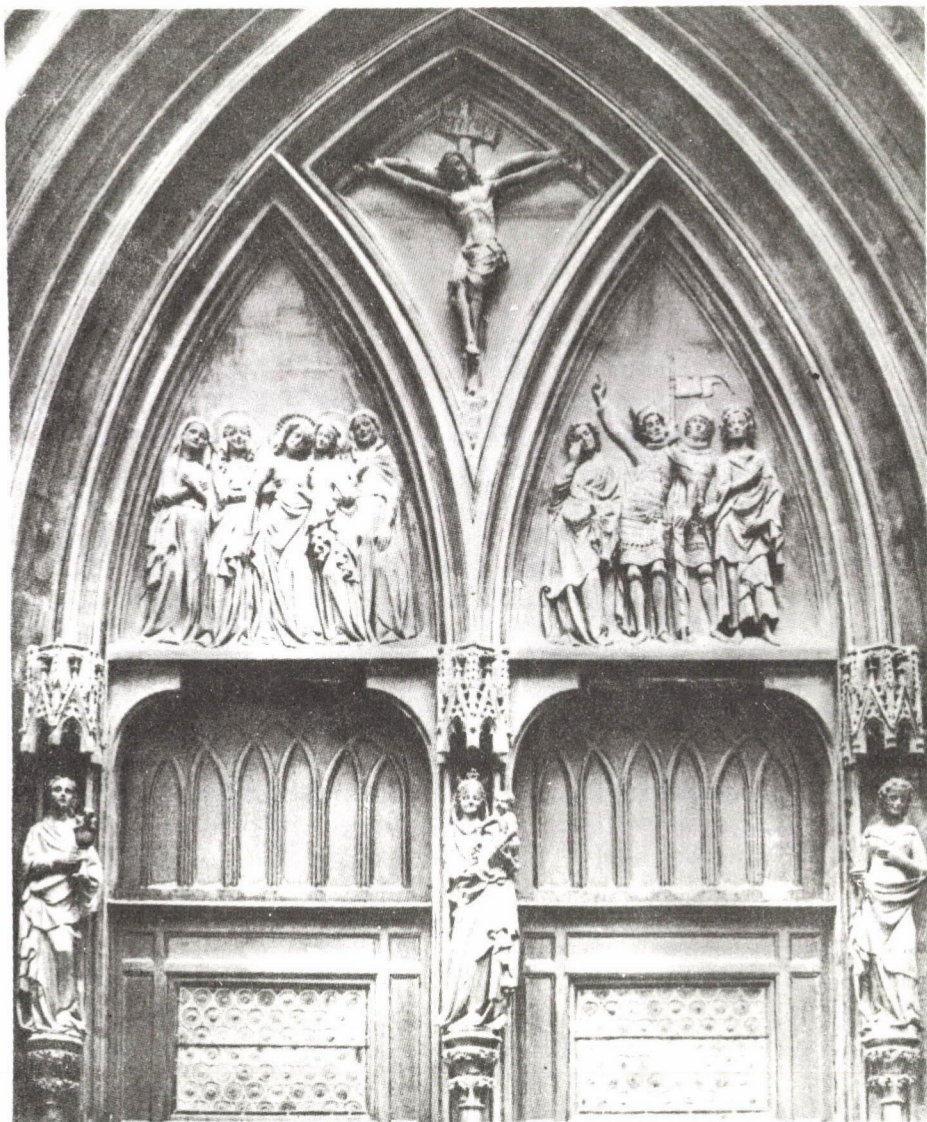
A városok szerepe azonban más szempontból is jelentős. Már a 14. századtól kezdve feltételezhető egyes művészeti ágakban az a szerepük, amely a 15. században még csak fokozódik, s amely műalkotásoknak specializált, kézműves jellegű előállításában rejlik. Ugy látszik, legkevésbé az építészetben tudott utat törni ez a szervezeti forma, amint erről a városi és falusi építészet technikájának, művészi igényeinek színvonala, s az építészcéhek magyarországi hiánya jól tanuskodik. Gyorsabban terjedt az ötvösségben, a bronzöntésben, mint erről különösen a szepességi és erdélyi keresztelődmedencék összefüggései tanuskodnak. Kellott működniük ilyen jellegű oltárkészítő műhelyeknek is, amint erről a 14. század végén a Szepesség körében csoportosuló nagyobb mennyiségű faszobor, vagy 15. századi szárnysoltár-művészetünk ugyancsak jól koncentrálódó rokon stílusú emlékei tanuskodnak. Egy-egy lokális műhely az ismert külföldi analógiák alapján is, de a táblaképek és szobrok stílári összefüggései miatt is, elsősorban mint berendezési tárgyakat előállító, festőket és faszobrászokat foglalkoztató asztalosműhely képzelhető el, amelynek termékei nemcsak a városban, hanem a környező falvakban is elterjedtek. (38). Ez esetben nyilvánvaló, hogy a városok kiterjedtebb művészeti kapcsolatai éreztetik hatásukat környezetükben is. Másrészt, nagy jelentőségű, hogy éppen ezekben a műfajokban alakul ki a megbízástól és egyben a megbízó személyétől meglehetősen független, bizonyos művészeti feladatokra specializálódott művész új típusa. Ennek a változásnak a következményei hamarosan jól érezhetővé válnak a falvakban is, és a városi mesterek által alkotott berendezési tárgyak megjelenése nyomán csökken a különbség a városi és falusi templomok interieurje között. E változások tárgyi emlékei elsősorban a 15. század második feléből maradtak ránk. Amit a falusi templomok 14. századi dekorációs rendszeréről, s másrészt a városi iparfejlődés üteméről tudunk, abból valószínűnek látszik, hogy a folyamat nem is sokkal korábban indult meg.



7. Sigfrid apát siremléke. Pannonhalma.

A városok körében számolhatunk új ikonográfiai jelenségek, stílári elemek első kézből való, tartalmi szempontból is tudatosan mérlegelt átvételével. Éppen ebben a körben számolhatunk annak a törvényszerűségnek az érvényesülésével, hogy a válogatás irányát, a stílári igazodást az ízlés követelményei határozzák meg. Az alsóbb rétegben nem annyira a szabad válogatás, mint inkább a korlátozott körben érvényesülő kapcsolatok adta lehetőségek, s nem utolsó sorban a tradíciók határozzák meg a művészeti összefüggéseket. Természetesen e rétegződésben számos átmenet van, és amikor "felső rétegről" beszélünk, ez nem jelent társadalomtörténeti fogalmat. Ebbe a felső rétegbe, amelyet viszonylag kedvező gazdasági feltételek alapján szélesebb körű jártasság, mozgékonyaság, s a művészeti alkotások többretnű értékelése jellemez, igen eltérő és éppen a művészethez való viszonyukban is különböző társadalmi rétegek tartoznak. Cseh kutató mutatott rá, hogy két lőcsei templom közel egyidőben keletkezett irgalmasság-cselekedetei ciklusa milyen jelentős felfogásbeli és stílári eltéréseket mutat. (39). Míg a Szent Jakab plébániatemplomban a ciklus morális célzattal, a hét főbűn ábrázolásaival párhuzamba állítva tűnik fel, s a csehországi századvégi festészet stílusával áll szoros stílári kapcsolatban, a minoriták ciklusának programja az irgalmasság cselekedeteinek ábrázolásait konzervatívabb módon az utolsó ítéletre vonatkoztatja, és stílusában is közelebb áll a falvak templomaiban található festészethez. Míg a Szent Jakab templombeli képeket részletes írott magyarázatok kísérik, a minorita templom szentélyének ciklusa inkább a képi összefüggésre bizza a tanulságok közvetítését. A különbség jellemző: a plébániatemplom műveltebb és fejlettebb ízlésű közönségre számíthat, mint a városfal mellett épült, a városi lakosság alsó rétegeire is számító minoriták. Ehhez még hozzátehetjük: a Szent Jakab templom ciklusa határozottan könyvfestészeti előképekre utal, míg ilyen előzményeket nem tételezhetünk fel a minorita-templombeli képekről. A könyvek ismerete és előképként való felhasználása maga is olvasni tudást, tanultságot tételez fel. Ezért nem üzhetjük a végtelenségig a könyvfestészeti analógiákra való hivatkozást, bármennyire jó segédeszköze is ez a módszer a kutatásnak. A könyvfestészeti, grafikai, kisművészeti (pl. elefántcsontszobrászati, ötvösművészeti) hatások feltételezésének csak abban a szférában van helye, ahol feltételezhetjük a megbízóról, hogy ilyen luxuscikkkel rendelkezett. A dolog természetéből következik, hogy ezeket az előképeket csak a megbízó bocsáthatta a művész rendelkezésére, ami persze a megbízó és a művész sokkal differenciáltabb viszonyát is feltételezi, mint ez a falvak vándorművészeinek esetében valószínűsíthető volt.

A lőcsei példa nem áll teljesen egyedül. Hasonló különbséget fedezhetünk fel Kassán a Szent Erzsébet templom Utolsó Ítélet-timpanonnal, a Keresztrefeszítés részletes ábrázolásával és az irgalmasság cselekedetei ciklus szerepében fellépő Erzsébet-legendával diszitett északi kapuzatának komplex programja, és a ferences templom ugyanakkor, egyazon műhelyből kikerült, a Keresztrefeszítés eseményeit szemléltető, valószínűleg eredetileg is egyetlen relíeije között. (40). De tovább is folytatható a példa: a 14. századból már szép példái maradtak meg egyháznagyok, világi főpapok és apátok egész alakos sirlapjainak, tumbafedeleinek, hasonlókat állítottak a királyok, s a 15. század elejétől kezdve egyre gyakrabban az országos méltóságot betöltő főnemesek is, ugyanakkor, amikor a városi polgárság körében lényegében az egész középkoron át a legfeljebb családjeggyel vagy címerrel diszi-



8. Bécs, Minoritenkirche. A nyugati homlokzat középső kapuzata.

tett, többnyire anyagában – márvány helyett mészkő – is igénytelenebb siremlék-típus uralkodik. Még messzebb menve, további különbségeket fedezhetünk fel a pecséteken, a címeres magán- és városi pecsétektől kezdve a személytelen, nem portrészertű főpap-alakkal vagy a védőszent alakjának ábrázolásával ellátott konventi vagy főpapi pecséteken át az uralkodó portrészertű ábrázolásával kitüntetett királyi nagypecsétekig. (41). Nyilvánvaló, hogy itt a különböző ábrázolási típusok, egyben a művészeti műfajok határozott rangsora érvényesül. Ennek a rangsornak az élén a személyes reprezentációt hordozó portréábrázolás áll. A portrészertűség nemcsak és nem elsősorban stiláris kérdés, nem a művészi ábrázolás eszközeinek fejlődésétől, hanem a reprezentatív igényektől függ. Nem véletlen, hogy a korszak európai udvaraiban, így V. Károly vagy a burgundi udvar körében, a IV. Károly-kori Prágában találkozunk az egyénített portréábrázolás fontos és egyre erőteljesebben a monumentalitás felé ható törekvéseivel. (42).

Hasonló helyzet határozza meg a pompakifejtés, a luxus, és természetesen, részben a műalkotások változó divatjához való alkalmazkodás képességét is.

MŰVÉSZETI JELENSÉGEK A REPREZENTÁCIÓ SZOLGÁLATÁBAN MINTAKÉPEK ÉS A KÖZVETÍTÉS KÉRDÉSEI

A legkorlátozottabbak a polgárság lehetőségei, s úgy tűnik, a művészetpártolás a városokban kezdetben elsősorban közösségi jellegű, s kevésbé érinti az egyes polgár házáat. Magának a háznak a telket nem egészen kitöltő, nagy udvarral rendelkező, részben gazdasági rendeltetésű tipustól való elkülönülése is csak a 14. század végén következik be, s alakul ki, mint ezt Budán, Sopronban folytatott kutatások adatai igazolják, a zártosra beépítést eredményező, palotaszerű városi lakóház típusa. Ugyanekkor kapnak nagyobb szerepet a városi házakon is a kőfaragómunkák a homlokzat tagolásában, épülnek monumentális tagolású, ülfülkés kapualjak. Nyilvánvalóan a feudális várakból származó motívumként terjed el ugyanekkor a homlokzaton jellegzetes ablaksoporttal jelentkező, faszerkezetű Blockwerkammer motívum. (43). Ugyanígy tendenciákat mutat a városi plébániatemplomok építészete is. A városok művészetében elsősorban a legközelebbi, többnyire a polgárság kereskedelmi kapcsolataival is összefüggő művészeti kapcsolatok nyilvánulnak meg. Ausztria, Csehország, Szilézia, Lengyelország, Németország déli és keleti területei jelentik a művészeti összefüggések leggyakoribb irányait.

Távolabbi összefüggések érvényesülnek a szerzetesrendekben, amelyek szervezete, rendi összefüggései eleve nagyobb lehetőséget adnak a művészeti kapcsolatok felvételére is. Csökken a bencések és a ciszterciták kezdeményező szerepe, építkezéseik nem töltik be azt a jelentőséget többé, mint a korábbi századokban. Annál jelentősebb a koldulórendek művészeti törekvéseinek a hatása. Rendi kapcsolataik révén is szoros érintkezést teremtenek Ausztriával, Csehországgal, s ezekkel az összefüggésekkel magyarázható építészeti téralkotásukban és tagolási rendszerükben számos, e területek koldulórendi építészetében meglevő sajátosság Magyarországra való közvetítése. A lőcsei minorita templom építkezésein az ausztriai ferenccsek háromhajós csarnoktemploma jelenik meg, s a templom építőműhelye hosszán tartó hatást gyakorol az épületplasztikai dekorációban is, nemcsak Lőcse, hanem az egész Szepesség művészetére. Összefügg ez a hatás a koldulórendi építé-



9. Szent Flórián.
Stift St. Florian.

szetnek a 14. század elején játszott általánosan jelentős szerepével, s azzal is, hogy éppen a városi művészet formálásában e rendeknek igen nagy szerepük volt. De hasonló szerepet játszik, nyilvánvalóan csehországi mintaképeket követve, a 14. század harmincas éveiben a soproni ferencesek káptalantermének építészeti tagolása és szobrászati dekorációja, vagy a század közepe után a szécsényi ferences kolostorban feltűnő csillagboltozatos káptalanterem is. (44). A cisztercita, ágostonrendi ferences művészetnek a késői klasszikus stílus hagyományait őrző, franciás stíluselemeket közvetítő hatása jelentkezik a pozsonyi könyvfestészetnek a 14. század első feléből származó emlékein is. (45).

A szerzeteseknél sokkalta bővebb alkalmuk nyílik a művészeti reprezentációra azoknak a főpapoknak, országnagyoknak, akiknek tevékenysége egyrészt szorosan kötődik az udvarhoz, másrészt gyakran teljesítenek diplomáciai küldetéseket. Sigfrid garamszentbenedeki, majd pannonhalmi apát jelentős szerepet játszik a magyarországi bencés rend reformálásában, gyakran jár diplomáciai uton. A valószínűleg már alatta elkezdett garamszentbenedeki épületen nyilvánvalóan jelentkeznek a téralkotásban és a szentélyrész építészeti ornamentikájában az ausztriai építészet század közepe körüli tendenciával való összefüggések. Pannonhalmi síremléke olyan stílusvonásokat mutat, amelyek a csehországi michlei Madonna, a Sankt Florian-i Flórián-szobor franciás eredetű stílusával, s a bécsi Minoritenkirche párizsi származású mesternek tulajdonítható szobrászati diszével áruznak el kapcsolatban. Valószínű, hogy az ausztriai közvetítéssel érkezett stílusban nyugati tendenciák megfelelőjét láthatta. (46). Ugyanakkor Esztergomban, egyetlen töredék alapján Nagyváradon is, külföldet járt főpapok szolgálatában álló olaszországi művészek tevékenységével számolhatunk. (47).

Még fokozottabban jellemzi a fényűzés, a reprezentáció törekvése az udvari művészetet. Itt végképpen nincs értelme helyi elemekről és importált műalkotásokról vagy idegenből behívott művészekről beszélni. A reprezentatív szerep szorosan összekapcsolódik a műalkotások stílusával. Nyilvánvaló ez a reprezentatív törekvés az udvar minden művészeti megnyilvánulásában. Ez határozza meg a külföldre szóló donációkat, ajándékokat éppúgy, mint a belföldre szánt műalkotásokat is. (48). A Nápolyban dolgozó Tino da Camaino egy munkatársának feltételezhető magyarországi tevékenysége az itáliai gótikában is franciás előzmények nyomán megvalósult, nagyszabású baldachinos síremléktípust honosítja meg a Margit-síremlékkel. (49). A Nápolyból érkezett sienai eredetű ötvös és pecsétvéső Petrus Gallicus is franciás eredetű stíluskapcsolatokat kezdeményez a magyarországi ötvös-ségben. Ugyanazokat a lineáris, kifinomult utóklasszikus tendenciákat képviseli, amelyek Erzsébetnek a budai klarisszák templomában volt házioltárán is jelentkeznek. (50). A nápolyi udvarban, amint erről pl. Mária királynő hagyatékának 1326-ban felvett leltára szemléletesen meggyőző bennünket, a francia udvari művészet klasszikus korszakának emlékei az itáliai trecento alkotásaival együtt, egy-ségben szerepeltek. (51). A francia 13. századi udvari stílus jelentősége mind világosabbá válik az itáliai trecento művészet kialakulása szempontjából is. Az újabb kutatások erőteljesen utalnak erre a szerepére, pl. Giotto, Simone Martini, Giovanni Pisano művészetével kapcsolatban. (52). Érthető tehát, ha a későbbi itáliai összefüggések sem csupán az itáliai művészeti törekvések iránt érzett szimpátiából, vagy éppen az olaszokkal közös temperamentumból táplálkoznak. Az a bolognai könyvfestészeti stílus, amely a Képes Legendárium-



10. A St. lambrechtli fogadalmi kép. Graz, Landesmuseum Johanneum.

ban, a Nekcsei-Lipóczy Bibliában, majd a Vásárhelyi Miklós számára festett kódexekben szerephez jut, maga sem csak itáliai sajátossága, de a bolognai egyetem körében érthető franciás vonatkozásai miatt is alkalmas az udvari reprezentációra. (53). Azok az itáliai eredetű táblaképek, amelyek a magyar Anjou-ház adományaképp kerülnek Mariazellbe, Czesztochowába, Aachenbe, ugyanezeket a törekvéseket egyesítik magukban. A czesztochowaival kapcsolatban ujabban utaltak Simone Martini környezetére, a többi ikon részben még átfestések alatt rejtőzik, részben hiányzik stiluskritikai módszerű feldolgozásuk. (54).

Csak ilyen megközelítésben kerülhetnek helyükre a 14. századi magyarországi művészetben megnyilvánuló itáliai színezetű tendenciák. Ezek, minden hangsúlyozásuk ellenére, valójában nem egyedülállóan magyarországi, hanem éppen normális jelenségek. Ugyanilyen szerepet játszanak Avignontól kezdve Párizsig Franciaországban, s a magyarországihoz hasonlóan összetevői a 14. századi csehországi művészetnek is. (55). A magyarországi művészetben sem egyedülállóak. Számos emlékünknél, különösen a falfestészetben, inkább csak kompozíciójában rokon az itáliai festészettel, de az itáliai művészet mint mintakép éppen a kompozícióban egész Európában uralkodik. (56). A magyarországi művészettörténet összefoglaló feldolgozásait olvasónak sokszor az az érzése támadhat, mintha itt valamilyen sajnálatos szakadék tátongott volna az építészet és a festészet között: miközben a festészet egészében itáliai művészeti törekvésektől volt áthatva, az építészetben és a monumentális szobrászatban németországi tendenciák uralkodtak. Valójában mi sem idegenebb a korszak udvari művészetétől, mint ilyenfajta tudatos válogatás feltételezése. És ugyanakkor szép számmal vannak emlékei a nem itáliai eredetű, hanem az ausztriai, csehországi művészettel közös tendenciáknak is. Ilyen tendenciákkal hozhatók kapcsolatba a század első felének utóklasszikus-lineáris tendenciákat eláruló emlékei közül az ócsai, turócszentmártoni, somorjai templomok falképei, a krígi oltárszárnyak korai reliefjei, a toporci I. és a szlatvini Madonnák. (57). Az ausztriai-csehországi stilstörekvések uralkodnak az itáliai stílus elemekkel szemben Aquila János vagy az almakeréki freskók stílusában is. (58). Így nem okoz törést a hagyományokban a századforduló körül az udvari művészettől kezdve a falusi ciklusokig mindenütt uralomra kerülő csehországi és ausztriai eredetű lágyszínes stílus fellépése sem. (59).

Nagy Lajos udvarában kortársaihoz hasonló szerepet játszanak a délnémet-sváb-földi eredetű stilstörekvések is. Amint a gmündi Peter Parler látszott alkalmasnak arra, hogy a prágai székesegyház építését és az udvari reprezentáció franciás eredetű követelményeinek megfelelő díszítését elvégezze, úgy nyúl a magyar királyi udvar is hasonló mintaképekhez, s vezeti be azokat a budai vár építésénél, a visegrádi palota átépítésénél és dekorálásánál. (60). Nagy Lajos reprezentatív művészeti törekvései nemcsak itt mutatnak szoros párhuzamot IV. Károly elképzeléseivel. Jellegetes az aacheni magyar kápolna esete. Nagy Lajos itt nemcsak a gyakran megforduló zarándokokról gondoskodik, nemcsak adományt tesz, hanem egyben politikai propagandát is folytat. Különösen fontos ez azért, mert a magyar kápolna alapítására és építésére ugyanakkor kerül sor, amikor maga a császár is érkezettnek látja az időt, hogy lebontva Nagy Károly palotakápolnájának szentélyét, a magáét, a gótikus palotakápolnák típusát követő, 1355-től kezdve épített, üveg-házszerűen áttört kórust csatolja hozzá. A császár példájára hivatkozik az aacheni



11. A Mariazelli 1512-i Wunderalter. Graz, Landesmuseum Joanneum.

káptalannal kötött, a káplán szerepét rendező szerződés is. Lajos a magyar szenteknek való dedikációval, ereklyék elhelyezésével is fokozza a bucsujárárhely vonzerejét. A magyar szentek kultuszának és ábrázolásaiknak terjesztése, mint Erzsébet királynő római adományai is bizonyítják, máskor is fontos szerepet játszik az udvar reprezentációjában. Csak külpolitikájának árnyaltabb ismeretében lehetne eldönteni, hogy IV. Károllyal való viszonyának milyen konkrét motívumaiból magyarázható ez a kápolna-alapítás. (61). De az is bizonyos, hogy ugyancsak politikai törekvések rejlenek ausztriai donációi, így a mariazeili zárándoktemplom építéséhez nyilván már az 1360-as évek során, a Gnadenkapelle építésekor adott támogatása, vagy a IV. Rudolf hercegnek adományozott és a bécsi Diözesanmuseumban ránk maradt ereklye-adományok mögött. (62). Valószínűnek látszik, hogy 1377-es török elleni hadjáratát is megörökítette valamilyen votivadomány, esetleg a csatát ábrázoló táblakép formájában. Egy ilyen képnek az egykori létezésére enged következtetni az a tény, hogy az 1438-ra datálható mariazeili nyugati kapuzat timpanonjának alsó sávjában és a korábbi Sankt Lambrecht-i fogadalmi képen egyaránt szerepel a köpenyes Madonnával együtt Nagy Lajos győztes csatájának ábrázolása is. A különálló votivkép egykori léte mellett szól az is, hogy a mariazeili csodákat felsorakoztató két 1512-es és 1519-es oltáron és az ugyanakkor keletkezett fametszetsorozaton is a legrégibb hagyományt képviselő jelenetek közt Henrik morva őrgrof gyógyulásának ábrázolásával együtt önálló csatajelenet szerepel. Megerősíti ezt a feltételezést, hogy a törökök elleni csata egy másik, magyarországi Mária-kegyhelyen, az ekkor alapított máriavölgyi pálos templom falképein is szerepelt, ezuttal a kolostor alapításlegendájának más jeleneteivel együtt. A Sankt Lambrecht-i csatajelenet erőteljes mozgalmasságát, térbeliségét minden feldolgozója szoros összefüggésbe hozza az itáliai késői trecento művészet stílusával. Így a csatarészlet kompozíciójában közeli rokona Spinello Aretino 1391-92-ben festett pisai Campo Santo-beli Szent Ephisius-legendája csatajelenetének. Mint Spinellónál feltételezhető a franciás udvari művészet hatása, ugyanezt valószínűsíthető hasonló előképek követése a feltételezhető mariazeili votivábrázoláson is, amely a stílusjegyeket a 15. század első harmadának művészeihez követhette. (63).

Ezek az előképek nem voltak ismeretlenek a magyarországi művészetben. Hasonló mintaképekkel számolhatunk a Képes Krónika nemcsak olasz trecento-előképekre visszavezethető, hanem az ujabban kimutatott francia psalterium- és krónika-illusztrációk hatását is eláruló stílusában is. A Képes Krónika stílusa nem egyszerű folytatása a század első felében feltűnt olaszos tendenciáknak, hanem fordulópontot, új stílust is jelent azokhoz képest. (64). Nem meglepő tehát, ha Lajos, ugyanúgy, mint kortársai, IV. Károly, vagy a bécsi Stefanskirche Fürstentorjainak plasztikai díszítését kezdeményező IV. Rudolf, a dél-németországi, század közepe körüli szobrászatban az udvari törekvések alkalmas eszközét látja. (65). A pöstyéni fülkezáradék reprezentatív portréábrázolása, a részleteiben talán már nem tisztázható, Rudolf bécsi tumbájához és Nagy Kázmér krakkói síremlékéhez hasonlóan, bizonyosan baldachinos típusú székesfehérvári tumbája, a velük összefüggésben keletkezett visegrádi kutak arra engednek következtetni, hogy nem maradtak el a reprezentatív, új művészeti célkitűzéseknek megfelelő feladatok sem. (66).

Miközben művészettörténetünk nem képes megszabadulni a művészetünkben axióma rangjára emelt fáziskésés hipotézisétől, nemcsak stíláriis szempontból, de



12. Spinello Aretino: Szent Ephisius csatája. Pisa, Camposanto.

műfajttörténeti vonatkozásban is rendelkezünk néhány meglepő emlékekkel. Csak néhány éve hangoztatták először, hogy Aquila János 1378-as velemeri önarcképe alighanem az egész nyugati művészet első ránk maradt művészönarcképe, (67) s hozzátehetjük: a velemeri freskók nem kevésbé jelentősek a zsáner-interieur, a csendélet szempontjából sem, s ugyanilyen sok meglepetést okozott a Kolozsvári testvérek 1373-as dátumu prágai Szent György szobra. Anélkül, hogy a messze gyűrűző vitát részleteiben ismertetni szándékoznánk, megállapíthatjuk, hogy éppen az Anjou-kori magyarországi művészet összetevőinek ismeretében nem összeegyeztethetlenség a szobornak egyrészt Simone Martini körével, az avignoni művészeti hagyományokkal és az ezek hatását eláruló itáliai szobrászati törekvésekkel, Lorenzo Maitani orvietói szobraival, Andrea Pisano firenzei műveivel megállapított összefüggései, másrészt a Parler-stilussal feltételezett párhuzamai. Ez utóbbiak közül meggyőzőbben hatnak a prágai Vencel-kápolna hajlékony, kecses, lovagi eleganciájú 1373-as Vencel szobrára és a bécsi Stefanskirche kapuzatainak rokon stílusú és felfogású szobraira történt utalások. Ezekben éppúgy jelentkezik a francia stíluselőzmények hatása, mint az itáliai párhuzamokban. Mindenesetre, a Kolozsvári testvérek abban a tekintetben is uttorók voltak, hogy művészetük nem kapcsolódhatott építőműhelyhez. Ez eleve kizárja az építészeti plasztikával való szorosabb kapcsolatukat. Annak a független és specializált, önálló szobrokat készítő művésztipusnak a képviselői, amely Franciaországban, Burgundiában, Itáliában ekkor jut szóhoz, s amelynek rendkívül fontos szerep jut a lágy stílus Szép Madonnáinak, Pieta-szobrainak elterjesztésében. Igen jellegzetes, hogy a Kolozsvári testvérek nyilvánvalóan az ötvösség vagy a bronzöntés felől érkezhettek, a kisművészetekre jellemző mesterségbeli specializáltság felől, úgy, mint majd az itáliai quattrocento szobrászai. (68).

De az európai stílusfejlődés fő irányainak megfelelő, a közvetítőket is ilyen szempontból megválasztó művészeti tendenciákra utaló kapcsolatok nem szűnnek meg a századforduló körül, a lágy stílus uralmával sem. Zsigmond alatt a késői Parler-stílus és a csehországi lágy stílus hatásai meghatározzák valamennyi művészeti ág jellegét, fejlődését. Nyilvánvaló, hogy itt sem csak a dinasztikus kapcsolatok érvényesüléséről, hanem az 1400 körül Európa-szerte uralkodó, ugynevezett internacionális későgótika udvari stílusának megvalósulásáról van szó. E mellett szólnak a művészetünkben jelen levő stílusváltozatok, az itáliai kapcsolatok hasonló irányára utaló adatok is. (69).

Ugyanakkor éppen Zsigmond udvarában jelen vannak azok a stílári előfeltételek, megvannak azok a művészeti kapcsolatok is, amelyek az internacionális stílust felváltó, 1430 körül a tulajdonképpeni későgótika jelenségének kezdeteit jelentő és Nyugat-Európából kiinduló stílust előkészítik. Egy-egy véletlenül ránk maradt műalkotás, mint a Mátyás Kálvária felső része, vagy a Nemzeti Múzeum elefántcsont nyergei jelzik a párizsi ötvösség, a franco-flamand plasztika alkotásainak és hatásainak jelenlétét Zsigmond udvarában, de bizonyos, hogy az udvari művészet erőteljes kapcsolatban állott az ausztriai és dél-németországi törekvésekkel is. (70). A Parler-stíluson való túllépés érezhető már a tizes évek budai építkezésein, a Friss-palota töredékein, vagy a Nagyboldogasszony templom egykori Gara-kápolnájának csak egy bontás közbeni fényképen megörökített, szoborfülkék sorával diszitett kapuzatán. (71). A harmincas évektől kezdve egyre szé-

lesebb körben uralomra jutó ausztriai stíluskapcsolatok is számos németalföldi eredetű elemet közvetítenek, az építészetben éppúgy, mint a festészet különböző ágaiban. (72).

Az európai művészettörténet egyetemes fejlődésével a legszorosabb kapcsolatban álló tendenciákat, e fejlődés legpontosabb tükröződését elsősorban az udvari művészetben és a művészet felső rétegeiben fedezhetjük fel. A városi polgárság a 15. században még nem elég erős ahhoz Magyarországon, hogy átvegye a vezető szerepet, amint ez Nyugat-Európában vagy Itáliában történt. A művészeti tevékenység tulságosan erősen kapcsolódik a megbízóhoz, alig beszélhetünk a céhek keretei között, vagy a németországi páholyszövetségekhez hasonlóan önállóul építészeti szervezetről, nem jönnek létre külön művészcéhek sem. Mindez azzal a következménnyel jár, hogy a középkor végéig az alapvető kezdeményező szerepet a királyi udvar művészeti törekvései játsszák. Ez a sajátosság rányomja bélyegét a reneszánsz művészet magyarországi kezdeteire is. Elmondható, hogy a magyarországi késői középkori művészet sajátos képe nem elsősorban sajátos stílusfejlődésében, a stílári tendenciáknak az európai művészettörténetben megszokottaktól eltérő irányában rejlő okokra vezethető vissza. Az eltérések elsősorban a társadalmi struktúra eltéréseiből és eltérő ütemű fejlődéséből következnek, s végső soron a művészetet támogató, teljes gazdagságában befogadni kész és igénylő réteg kiszélesedésének elmaradásában gyökereznek.

Ahhoz, hogy ennek a folyamatnak az okait, fázisait és következményeit megismerjük, a művészettörténet tárgyának, a műalkotásoknak konkrét és sokoldalú megismerésére van szükség. Egy olyan művészettörténet, amely nem csak történeti segéd tudományként dolgozik, remélhetőleg nemcsak adatokkal, hanem a művészet szemléletes teljességével is hozzájárul majd a magyarországi középkor történetének ismeretéhez.

JEGYZETEK

(1) E tanulmány szövegét a szerző 1972. május 18-án, a MTA Középkori Munkabizottságának vitáján, előadásként olvasta fel. Célja nem elsősorban a magyarországi 14-15. századi művészet európai összefüggéseire vonatkozó tényanyag felsorakoztatása, hanem inkább a művészeti kapcsolatok megítélésével kapcsolatos módszertani kiindulópontok tisztázása.

(2) A magyar középkorkutatás historiográfiai helyzetéhez általában: ZÁDOR A.: A magyar művészet-tudomány történetének vázlata 1945-ig. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve, 1951. Budapest, 1952. 9 skk., A gótikakutatóhoz: GEREVICH L.: A magyarországi művészet története. Budapest, 1970. ⁴ Szövegkötet 181 skk., MAROSI E.: Das romantische Zeitalter der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung. Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös nominatae. Sectio Historica VII. (1965) 43 skk. és A gótikus stíluskorszak szemléletének néhány kérdése a két világháború közötti magyar művészettörténeti szakirodalomban. Acta Iuvenum. Budapest, 1968. II. 383. skk.

(3) A négy saroktoronyos várkastélyok helyzetéhez: CLASEN, K. H.: Burg. Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte III. 155 skk., GERŐ L.: Magyarországi várépítészet. Budapest, 1955. 216 skk., MENCLOVÁ, D.: Középeurópai XIV. és XV. századi szabályos alaprajzu várpaloták. MÉ VII (1958) 81 skk., MILOBEDZKI, A.: Zamek w Mokrsku Górnym i niektóre problemy malopolskiej architektury XV i XVI wieku. Biuletyn Historii Sztuki XXI (1953) 43 skk.
Diósgyőrhöz: FERENCZY K. - GERGELYFFY A.: A diósgyőri vár. Budapest, 1961. különösen 22 skk., CZEGLÉDY I.: Előzetes jelentés a diósgyőri vár 1963. évi feltárásáról. AE 91 (1964) 229 skk. és A diósgyőri vár. Budapest, 1971., Zólyomról: MENCLOVÁ, D.: Hrad Zvolen. H.n. 1954., A típus későbbi emlékeihez: JENEI F.: A tatái vár, Budapest, 1956., Sch. PUSZTAI I.: A tatái vár 1569-72-ből származó

alaprajza. Komárom megyei muzeumok közleményei I. Tata, 1968. 263 skk., B. SZATMÁRI S.: A tatái vár feltárása. Műemlékvédelem XV (1971) 76 skk., GERGELYFFY A.: Palota és Castrum Palota, VÁRNAI D.: Várpalota várának építési korszakai. Magyar Műemlékvédelem 1967-1968. Budapest, 1970. 125 skk.

A castrum-palatium ikonológiájához: BALDWIN SMITH, E.: Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages. Princeton, 1956. 60 sk., - eredetkérdéséhez: HAHN, H.: Hohenstaufenburgen in Südtalien. München, 1961. 19 skk.

(4) MAROSI, E.: Stiltendenzen und Zentren der spätgotischen Architektur in Ungarn. Kunsthistorisches Jahrbuch der Universität Graz. VI (1971) 1 skk.

(5) KIRCHNER-DOBERER, E.: Die deutschen Lettner bis 1300. Kéziratosszertáció. Wien, 1946. A soproni ferences templom lettnerének rekonstrukciója kiállítva A magyar műemlékvédelem 100 éve kiállításán a budapesti Vármúzeumban, 1972-ben. Nagyszöllős: v.ö. SCHULCZ F.: Jelentése erdélyi utjáról. AE II(1869) 145., GERECE P.: A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma. Magyarország műemlékei II. Budapest, 1906. 956., A lőcsei minorita templom megfigyelt tagolási anomáliákról: BUREŠ, J.: Postup stavby minoritského kostela v Levoči. Ars 2 (1967) 152 skk., Szászsebes: ROTH, V.: Die ev. Kirche A.B. in Mühlbach. Mühlbach, 1922., HEITEL, R.: Monumentale medievale din Sebes-Alba. București, 1964., Egerhez: KANDRA K.: Adatok az egri egyházmegye történetéhez III/3. Eger, 1905. 72., Székesfehérvárhoz: MOLLAY K.: Die Denkwürdigkeiten der Helene Kottannerin. Arrabona 7. Győr, 1965. 271 sk.

(6) A későgotikus csarnoktemplom eredetéhez: FRANKL, P.: Gothic Architecture. The Pelican History of Art. Harmondsworth, 1962. 146 skk., THÜMMER, H.: Westfälische und italienische Hallenkirchen. Festschrift Martin Wackernagel zum 75. Geburtstag. Köln-Graz, 1958., WAGNER — RIEGER, R.: Italienische Hallenkirchen. Zur Forschungslage. Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien XII (1960) 127 skk. és: Architektur. Gotik in Österreich. Kiállítási katalógus. Krems, 1967. 333 skk., SCHREINER, L.: Style Plantagenet. Entwicklung und Deutung, 1180-1220 und die Rezeption in Westfalen. Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Berlin, 1967. I. 155 skk.

A buscjáró templomok, különösen a Mária-templomok építészeti hagyományaihoz: BRÄUTIGAM, G.: Die Nürnberger Frauenkirche, Idee und Herkunft ihrer Architektur. Festschrift P. Metz. Berlin, 1965. 170 skk., 1. még a centralizáló épületek monográfiáját: GÖTZ, W.: Zentralbau und Zentralbautendenz in der gotischen Architektur. Berlin, 1968.

A csarnoktemplom téralakításának értékeléséhez: LEADY, W.C.: The Iconography of the Double Nave Church Scheme in XIV. century Poland. Évolution générale et développements régionaux en Histoire de l'Art. Actes du XXII^e Congrès International d'Histoire de l'Art Budapest 1969. Budapest, 1972. Tome I. 501 skk.

(7) CSEMEGI J.: A budavári főtemplom középkori építéstörténete. Budapest, 1955. 93 skk., GEREVICH L.: A budai vár feltárása. Budapest, 1969. 277 skk. és The Art of Buda and Pest in the middle Ages. Budapest, 1971. 72 skk., továbbá: A magyarországi művészet története (v.ö. 2. jegyz.) 123 skk.

(8) CSEMEGI J.: Szentélykörüljárás csarno'templomok a középkorban. MMÉEK LXXI (1937) kny. 11 skk., a szepességi emlékekhez: SCHÜRER, O. — WIESE, E.: Deutsche Kunst in der Zips. Brünn-Wien-Leipzig, 1938. 38 skk. L. még MAROSI: i.m. (v.ö. 4 jegyz.) 11.

(9) MENCL, V.: Die Kaschauer Kathedrale. Südostforschungen VIII (1943) 131 skk., MAROSI E.: A kassai Szent Erzsébet templom és a későgotikus építészet. Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények 1967. 570 skk. és Tanulmányok a kassai Szent Erzsébet templom építéstörténetéhez II. MÉ XVIII (1969) 99 skk.

(10) GEREVICH L.: i.m. (v.ö. 2. jegyz.) 130 sk és 150 sk. A 15. század végi csoporthoz: MAROSI E.: Wege zur spätgotischen Architektur in Ungarn. Évolution générale etc. (v.ö. 6. jegyz.) 543 skk. A palotakápolna-típus jelentőségéhez és változataihoz v.ö. WAGNER — RIEGER, R.: Gotische Kapellen in Nieder-Österreich. Festschrift für K. M. Swoboda zum 28. 1. 1959. Wien-Wiesbaden, 1959. 274 skk., HACKER — SÜCK, J.: La Sainte-Chapelle de Paris et les chapelles palatines au moyen-âge en France. Cahiers Archéologiques XIII (1962) 217 skk., FISCHER, F.W.: Die spätgotische Kirchenbaukunst am Mittelrhein 1410-1520. Heidelberg, 1962. 80 skk.

(11) A 15. századi magyarországi kápolnaépítkezések feldolgozatlanok, összefüggéseik nagyrészt ismeretlenek, mivel bennük művészettörténeti irodalmunk eddig főleg csak az épületek eredeti alakját módosító, hatásukat rontó építményeket látott. A kápolnaalapítások tendenciájáról I. MÁLYUSZ E.: Egyházi társadalom a középkori Magyarországon. Budapest, 1971. 146 skk.

Egyes építkezésekhez I.: MAROSI: Tanulmányok a kassai Szent Erzsébet templom építéstörténetéhez I. MÉ XVIII (1969) 35 skk. és III. MÉ XX (1971) 270 skk., MYKOVSKÝ V.: Bártfa középkori műemlékei. Monumenta Hungariae Archaeologica IV. Budapest, 1879. 17 skk., IPOLYI A.: Besztercebánya város műveltségtörténeti vázlata. Budapest, 1878. és BALLAGI A.: A besztercebányai vártemplom. AE 1878. 145 skk. — Az e kápolnában nem ritkán fennmaradt későgótikus szárnyasoltárakkal kapcsolatban álló, alapításukra és építésükre nézve rendszerint kiaknázatlanul hagyott adatok pl.: RADOCSAY D.: A középkori Magyarország táblaképei. Budapest, 1955. 120., 158 sk. és A középkori Magyarország faszobrai. Budapest, 1967. 68 sk, 118.

(12) Nagyváradohoz: Scriptores rerum Hungaricarum. Ed. SZENTPÉTERY, I.: I. 204 sk., V. 8.:

HENSZLMANN I.: A nagyváradi ásatások. Kny.: BUNYITAY V.: A váradi püspökség története III. kötetből. Budapest, 1884. 2 skk.

A klasszikus katedrális helyzetéről a 14. században: SCHÜRENBERG, L.: Die kirchliche Baukunst in Frankreich zwischen 1270 und 1380. Berlin, 1934. 182 skk., GROSS, W.: Die abendländische Architektur um 1300. Stuttgart, 1948. 38 skk.

A nápolyi San Lorenzo Maggiorehoz: BRANNER, R.: St. Louis and the Court Style in Gothic Architecture. London, 1965. 135., WAGNER-RIEGER, R.: Der Chor von S. Lorenzo Maggiore in Neapel. Actes du XIX^e Congrès International d'Histoire de l'Art. Paris, 1959. 139 skk. és S. Lorenzo Maggiore in Neapel und die süditalienische Architektur unter den ersten Königen aus dem Hause Anjou. Miscellanea Bibliothecae Hertizianae. München, 1961. 131 skk. A közép-európai vonatkozásokhoz: SWOBODA, K. M., BACHMANN, E.: Studien zu Peter Parler, Brunn, 1939. MENCL, V.: Podunajská reforma gotické katedrály. Umeni XVII (1969) 301 skk. MIŁOBEDZKI, A.: Późnogotyckie typy sakralne w architekturze ziem polskich. Późny gotyk. Warszawa, 1965. 94. és Zarys dziejów architektury w Polsce. Warszawa, 1958. 67 sk. ZYKAN, M.: Zur Baugeschichte des Hochturmes von St. Stephan. Wr. Jb. f. Kg. XXIII (1970) 29 skk.

(13) Az ikonográfiai jelenségek területiális áttekintésére és – mutatis mutandis – a magyarországi kutatás előtt álló feladat megoldására is példa: KAFTAL, G.: Iconography of the Saints in Tuscan Painting. Firenze, 1952. és Iconography of the Saints in Central and South Italian Painting. Firenze, 1965. Ujabb, egyetlen, de formális osztályozási rendszere miatt elsősorban topográfiai célokra használható áttekintési kísérlet Erdélyre nézve: DRAGU, V.: Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania (Considerații generale și repertoriu pe teme). Pagini de veche arta Romaneasca. II. București, 1972. 7 skk.

(14) A boltozatdekorációban jelentkező sajátos ikonográfiai koncepciókat tételez fel STEJSKAL, K.: K obsahovej a formovej interpretácii stredovekých nástenných malieb na Slovensku. Zo starsich vytvarnych dejin Slovenska. Bratislava, 1965. 189 skk., adatait, felleveéseit felhasználja: GEREVICH: i. m. (vö. 2. jegyz.) 135. — Ezzel szemben a háromarcú Szentháromság-ábrázolás általánosabb elterjedéséről vö.: KOLBERG, J.: Ein Trinitätsbild an der Pfarrkirche zu Wormditt. Zeitschr. f. Christliche Kunst 14 (1901) 338 skk. és összefoglalóan: Lexikon für christliche Ikonographie I. Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1968. 528 és 537 skk. — A gótikus dekorációs rendszerről l.: DEMUS, O.: Zu den Freskenfunden des letzten Jahrzehnts. ÖZKD XXIII (1969) 112 skk.

(15) A magyar szentek ikonográfiájához: TARCZAI GYÖRGY (= DIVÁLD K.): Az Árpád-ház szentjei. Budapest, é. n. (1930). LEOPOLD A.: Szent István király ikonográfiája. Emlékkönyv Szent István király halálának kilencszázadik évfordulóján. Budapest, 1938. III. 113 skk. — Nem pótolják a modern feldolgozást, Erzsébet ikonográfiájához: MONTALAMBERT: Histoire de Sainte Elisabeth de Hongrie. Paris, 1854. SCHMOLL, F.: Die heilige Elisabeth in der bildenden Kunst des 13 bis 16 Jahrhunderts. Marburg, 1918. A legenda hagyományának alakulásáról HUYSKENS, A.: Quellenstudien zur Geschichte der hl. Elisabeth. Marturg, 1908. 107 skk. — az ábrázolások allegorikus jellegéről KÜNSTLE, K.: Ikonographie der christlichen Kunst I. Freiburg i. Br. 1928. 197. Az ikonográfiai kutatások ritka, újabb példaként l. VÉGH J.: Adatok táblaképfestészetünk ikonográfiájához. MÉ VIII (1959) 145 skk.

(16) Vö.: GUOTH K.: Esmény és valóság Árpád-kori királylegendáinkban. Erdélyi Múzeum XLIX (1944) 320 skk. A Háromkirályok jellemzésének kialakulásához l. Lexikon f. chr. Ikonographie (vö. 14. jegyz.) I. 541.

(17) Vö. SZEKFÜ GY.: Szent István a magyar történet századaiban. Emlékkönyv Szent István király halálának kilencszázadik évfordulóján. Budapest, 1938. III. 9 skk. — A szent elődökre való utalás jelentőségéhez a koronázással kapcsolatban: DEÉR, J.: Die heilige Krone Ungarns. Wien, 1966. 209 skk.

(18) HUSZKA J.: A Szent László legenda székelyföldi falképeken. ÁÉ 1883. 213 skk.: Magyar szentek a Székelyföldön a XV. és XVI. században. ÁÉ 1886. 123 skk.: A bögözi falképek. ÁÉ 1898. 388 skk.: JENDRASSIK B.: Szepes vármegye középkori falképei. Budapest, 1938. 26 sk, 45 skk. AMBROZY GY.: A magyar csatakép. Budapest, 1940. 34. DERCSÉNYI D.: Nagy Lajos kora. Budapest, é. n. 132 skk. BALOGH J.: Az erdélyi renaissance I. Kolozsvár, 1943. 16 skk. RADOCSAY D.: A középkori Magyarország falképei. Budapest, 1954. 27 sk. és 35 skk. VATASIANU, V.: Istoria artei feudale în tarile României. Bucuresti, 1959. 422 és 771.) egy egész falfestészeti emlékcsoport szélsőségesen és indokolatlanul kései datálásával) DRAGUT, V.: Picturile murale ale bisericilor reformate din Mugeni. Studii si Cercetari de Istoria Artei 11 (1964) 307 skk. STEJSKAL, K.: i. m. (vö. 14. jegyz.) 179 skk. DVORÁKOVA, V.-FODOR, P. M.-STEJSKAL, K.: K vyvoji stredoveké nástenné malby v oblasti Gemerské a Malohontské. Umení XI (1958) 326 skk.

(19) A két kompozíciós típus megkülönböztetéséhez: DERCSÉNYI D.: i. m. (vö. 18. jegyz.) 134. Az általunk kifejtettől eltérő keletkezési időrendet tételez fel a Thuróczi-krónikának az általunk a másodikként megjelölt típusba illeszkedő illusztrációja kapcsán LÁSZLÓ GY.: A honfoglaló magyar nép élete. Budapest, 1944. 421 skk. - Bántornyához: ROMER, F.: Régi falképek Magyarországon. Budapest, 1874. 28 skk. ERNST M.: A dunántúli falfestés középkori emlékei. Budapest, 1935. 30 skk. RADOCSAY D.: Falképek (vö. 18. jegyz.) 112 sk. A könyvfestészeti összefüggésekről: LEVÁRDY, F.: Il leggendario ungherese degli Angio conservato nella Biblioteca Vaticana, nel Morgan Library e nell' Ermitage. AHA IX (1963) 75 skk., a megelőző irodalommal. GEREVICH L.-né: Vásári Miklós két kódexe. MÉ VI (1957) 133 skk.

(20) KLEIN, D.: Andachtsbild. RDK I. 681 skk. Alapvető: PANOFKY, E.: "Imago Pietatis" Ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmannes" und der "Maria Mediatrix". Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag. Leipzig, 1927. 261 skk. - A szobrászat új témáihoz: PINDER, W.: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance I. Wildpark-Potsdam, 1924. 92 skk. Ritka feldolgozások példái a magyar szakirodalomból: ÉBER L.: Köpönyeges Máriaképek. ÁÉ 32 (1912) 316 skk.: LAJTA E.: Az Ecclesia és Synagoga ábrázolása a középkori művészetben. MÉ X (1961) 145 skk.

(21) Gerényhez: RADOCSAY D.: Falképek (vö. 18. jegyz.) LXXIV., a lőcsei Keresztrefeszítés képe: Umení X (1962) 273. Szárnyasoltár-kompozíciók: Kőszeg, Szent Jakab templom: RADOCSAY: i. m. CIII. Kassa, Szent Erzsébet templom: uo. CXX.

(22) A főpapi pecsétek szárnyasoltár-ábrázolásainak teóriájához l. DIVALD K.: Magyarország művészeti emlékei. Budapest, 1927. 133 sk. - Átvesszi: RADOS J.: Magyar oltárok. Budapest, 1938. 29 sk. Ezzel szemben az oltárszekrény hiányáról a 14. században: BALOGH J.: Márton és György kolozsvári szobrászok. Cluj-Kolozsvár, 1934. 28 sk. és i. m. (vö. 18. jegyz.) 40. A baldachin jelentőségéhez l.: SCHMITT, O.: Baldachin. RDK I. 1394 skk. BANDMANN, G.: Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger. Berlin, 1951. 191 skk. Új oltártípusok a 14. század végén: PAATZ, W.: Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert. Heidelberg, 1956. 46 skk.

(23) LEPOLD A.: Becsei György megítéltetése. A zselizi templom falfestményének magyarázata. Szépművészet II (1941) 64 skk.

(24) A magyarországi művelődési rétegek áttekintéséhez vö.: MÁLYUSZ E.: i. m. (vö. 11. jegyz.) 35 skk. és MEZEY L.: Irodalmi anyanyelvűségünk kezdetei az Árpád-kor végén. Budapest, 1955.

(25) Példáit l.: SZABÓ L.: A középkori magyar falu. Budapest, 1969. 149.

(26) HUSZKA J.: A derzsi falképek. ÁÉ VIII (1888). RADOCSAY D.: Falképek (vö. 18. jegyz.) 216.

(27) A Szent László legenda liturgikus vonatkozásaira nézve l. CSOKA J. L.: A latin nyelvű történeti irodalom kialakulása Magyarországon a XI-XIV. században. Budapest, 1967. 226 skk. és 526 skk. Báthori András szerepéhez: LEVÁRDY F.: i. m. (vö. 19. jegyz.) 100. l. még BALOGH J.: i. m. (vö. 22. jegyz.) 22.

(28) Művészetéhez l.: DVORÁKOVA, V.: Talianska vyvinové prudy stredovekej nástennéj malby na Slovensku. Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava, 1965. 236 sk. Stíluskritikai uton azonos kéznek attribúálja Székelyderzs és Homoród freskóit DRAGUT, V.: Despre picturile murale ale bisericilor fortificate din Homorod. Studii si Cercetari de Istoria Artei 11 (1964) 107 sk.

(29) A zsegrai szentélyfreskók datálásához vö.: GEREVICH T.: Magyarország románkori emlékei. Budapest, 1938. 226 sk.: RADOCSAY D.: Falképek (vö. 18. jegyz.) 27. 14. századi datálásokról:

PÉTER A.: A magyar művészet története I. Budapest, 1930. 66. DVORÁKOVA, V.: i. m. (vö. 28. jegyz.) 228.

(30) Szepeshely kapcsolataihoz: GEREVICH T.: A régi magyar művészet európai helyzete. Budapest, 1924. 10. PÉTER A.: i. m. (vö. 29. jegyz.) 58. JENDRASSIK B.: i. m. (vö. 18. jegyz.) 21 sk. RADOCSAY D.: Falképek (vö. 18. jegyz.) 38 sk. DVORÁKOVA, V.: i. m. (vö. 28. jegyz.) 228. A szepesi építészet körének kialakulásához: SCHÜRER-WIESE: i. m. (vö. 8. jegyz.) 41 skk. MENCL, V.: Vzt'ahy východného Slovenska ku gotike sliezske-poľskej vetvy. Zo starsych výtvarnych dejin Slovenska. Bratislava, 1965. 41 skk. és Gotická stavebná kultura Spisa. Vlastivedny Casopis XVII (1968) 6 skk. A gömöri festészet összefüggéseiről: DVORÁKOVA-FODOR-STEJSKÁL: i. m. (v. ö. 18. jegyz.) 326 skk. PROKOPP M.: Gömöri falképek a XIV. században. MÉ XVIII (1969) 128 skk.

(31) Sopron építészetének kapcsolataihoz 1.: DERCSÉNYI D.: Sopron és környéke műemlékei. Budapest, 1956. 120. Pozsony építészetéhez: MENCL, V.: Dóm sv. Martina v Bratislave. Vlastivedny Casopis XVII (1968) 148 skk.; BURES, J.: On the Beginnings of Late Gothic Architecture in Slovakia. Ars II (1968) 83. és Problém klenby bratislavského dómu. Zo starsych výtvarnych dejin Slovenska. Bratislava, 1965. 67 skk., továbbá Die Meister des Pressburger Domes. AHA XVIII (1972) 85 skk. – 1. még: KOEPP, H.: Die gotischen Planrisse der Wiener Sammlungen. Wien, 1969. 10.

(32) Vö.: 30. jegyz.

(33) ROTH, V.: Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. Strassburg. 1906. 21 sk.: VATASIANU, V.: i. m. (vö.: 18. jegyz.) 327.

(34) DERCSÉNYI D.: i. m. (vö. 18. jegyz.) 96 sk.: GEREVICH L.: A budai vár feltárása (vö. 7. jegyz.) 278 skk., 287. skk. SZÜCS J.: A középkori építészet munkaszervezetének kérdéséhez. Budapest Régiségei XVIII. Budapest, 1958. 313 skk. CSEMEGI J.: Kassai István művészete. Budapest, 1939. MAROSI E.: Beiträge zur Baugeschichte der St. Elisabeth Pfarrkirche von Kassa. AHA X (1964) 230 skk.

(35) ROTH, V.: Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen. Strassburg, 1905. 93 skk.: die ev. Kirche A. B. in Mühlbach. Mühlbach, 1922. Deutsche Kunst in Siebenbürgen. Berlin–Hermannstadt, 1934. 93 skk.: CSEMEGI J.: i. m. (vö. 8. jegyz.): VATASIANU, V.: i. m. (vö. 18. jegyz.) 220 sk. – Vö. HEITEL, R.: i. m. (1. 5. jegyz.) 22, 23. és BÁGYUI L.: Beszámoló a kolozsvári Szent-Mihály templom 1956/57. évi helyreállítási munkálatairól. Emlékkönyv Kelemen Lajos születésének nyolcvanadik évfordulójára. Bukarest, 1957. 11–26. kép.

(36) MAROSI, E.: Die zentrale Rolle der Bauhütte von Kaschau. AHA XV (1969) 65 skk.

(37) Vö. pl. Prága: NEUWIRTH, J.: Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues in den Jahren 1372–1378. Prag, 1890. 299 sk., 357. (Ungarus: 1377, 1378.), és 138 skk. (Czipser: 1374–1377.), Bécs: UHLIRZ, H.: Die Rechnungen des Kirchmeisteramtes von St. Stephan zu Wien. Wien, 1902. 514. (Niklas von Kaschau: 1420, 1422–23, 1426.): 514. (Kaspar von Kaschau: 1424.); 517 sk. (Andre von Chremnicz: 1404–1427.); 3 skk. (Valtein Unger: 1403–1404). L. még GENTHON I.: Magyar művészek Ausztriában a mohácsi vészig. Budapest, 1927. 12 skk. Krakkó: PTASNIK, J.: Cracovia artificum I. Nr. 52, 61, 68, 88, (Hencz Czipser: 1369–98.) Nr. 145, 264, 266, 377. (Nicolaus Czipser: 1403–1442.) L. még: LOZA, ST.: Architektci i budowniczwie w Polsce. Warszawa, 1954. 318. (Ungir, Hannus: 1406.),

(38) A művészi munka szervezetéhez vö.: SZÜCS J.: Városok és kézművesség a XV. századi Magyarországon. Budapest, 1955. 66 skk. és 244 skk. A lokális oltárkészítő műhelyek kialakulásához és létezéséhez elsősorban stíluskritikai adatok: RADOCSAY D.: Táblaképek és Faszobrok (vö. 11. jegyz.) passim. Ezek feldolgozása az oltárok összefüggéseire nézve elsőrangú feladat lenne. Hasonló szempontból mintaszerű kutatások: HUTT, H.: Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Augsburg, 1923. Stílisris tekintetben is fontos következtetések az építészeti és az önálló szobrászat elkülönülésével kapcsolatban: PAATZ, W.: i. m. (vö. 22. jegyz.) 65. – Az igazi Hanns Stethaimer elkülönítése az építész Hanns von Burghausentől két műfaj és egyben két mesterség megkülönböztetéséhez is vezetett: HERZOG, TH.: Meister Hanns von Burghausen genannt Stethaimer. Sein Leben und Wirken. Eine historische Studie. Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern. 84. Landshut, 1958. Kny. 7 skk.

(39) KRÁSA, J.: Levocské Morality. Zo starsych výtvarnych dejin Slovenska. Bratislava, 1965. 245 skk. – A Szent Jakab templom ciklusához 1. Lienz (Tirol), Stadtpfarrkirche: Irgalmasság cselekedetei-cilus, 1454. ŐZKD XXIII (1969) 203.

(40) MAROSI E.: i. m. (vö. 9. jegyz.) MÉ XVIII (1969) 116 sk.

(41) Stílárís fejlődésről beszél a siremlékek portré-ábrázolásaival kapcsolatban: HORVÁTH H.: Zsigmond király és kora. Budapest, 1937. 154 skk. A 14. századi sírképtípusokhoz – minden hiánya mellett is – egyetlen áttekintés: VERNEY-KRONBERGER E.: Magyar középkori siremlékek. Budapest, 1939. 16 skk. A pecsétábrázolások típusaihoz: KUMOROVITZ L. B.: A magyar pecséthasználat története a középkorban. Budapest, 1944. 55 skk.

(42) KLETZL, O.: Zur Parler-Plastik. Wallraf-Richartz Jb. NF 2–3 (1936–36). PESINA, J.: Podoba a podobizni Karla IV. Acta Universitatis Carolinae. Philosophica I. (1955) 8 skk. SCHMIDT, G.: Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer. Wr. Jb. f. Kg. 23 (1970) 139 skk. HAUSHERR, R.: Zu Auftrag, Programm und Büstenzyklus des Prager Domchores. Zeitschr. f. Kg. 34 (1971) 24 skk. – STERLING, C.: La peinture du portrait à la cour de Bourgogne au début du XV^e siècle. Critica d'arte VI (1959) 289 skk. DVORÁKOVÁ, V.–KRÁSA, J.–MERHAUTOVÁ, A.–STEJSKÁL, K.: Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia 1300–1378. London, 1964. 53 skk.: MEISS, M.: French Painting in the time of Jean de Berry I. London–New York, 1967. 74 skk.

(43) A városi házak építészetéhez: DÁVID F.: Gótikus lakóházak Sopronban. Magyar Műemlékvédelem 1967–1968. Budapest, 1970. 95 skk. GEREVICH L.: The Art of Buda and Pest (vö. 7. jegyz.) 50 skk. – MENCLOVÁ, D.: Die Blockwerkkamern in Burgpalästen und Bürgerhäusern. AHA IX (1963) 245 skk.

(44) DÜMMERLING Ö.: A Ferencrend középkori csucsíves stílu építészetének emlékei Magyarországon. Technika 1941, 1943, 1944. kny. – A soproni ferencesek káptalanterméhez vö.: Sopron és környéke műemlékei 1956.² 117. és 195–212. ábra, valamint MENCL, V.: Česká architektura doby Lucemburské. Praha, 1948. 14. ábra (Sázava). Szécsényhez: Nógrád megye műemlékei. Budapest, 1954. 372 skk. 381. skk. ábrák és MENCL: i. m. 10. (Plzen), 61, 68. (Jindřichuv Hradec) továbbá 53, 62, 63, 64. kép (Nymburk, Skutec, Prága; Sv. Hastal, Jaromer).

(45) BERKOVITS I.: Kolostori kódexfestészetünk a XIV. században. Magyar Könyvszemle 1943. kny. 8 skk. és Magyar kódexek a XI–XVI. században. Budapest, 1965. 24 skk. GÜNTHEROVÁ, A.–MISIA-NIK, J.: Illumierte Handschriften aus der Slowakei. Praha, 1962. 9. skk.

(46) Sigfrid apát egyéniségéhez: KNAUZ N.: A Garam-melletti Szent-Benedeki apátság. Budapest, 1890. 71 skk.: A pannonhalmi Szent Benedek Rend története II. Budapest, 1903. 57 skk. Siremlékéhez I.: VERNEY-KRONBERGER E.: L. m. (I. 41. jegyz.) 23. és KIESLINGER, F.: Der plastische Schmuck des Westportales bei den Minoriten in Wien. Belvedere 11 (1927) 103 skk. SCHMIDT, G.: Der "Ritter" von St. Florian und der Manierismus in der gotischen Plastik. Festschrift K. M. Swoboda. Wien–Wiesbaden, 1959. 249 skk. KUTÁL, A.: České gotické sochárství 1350–1450. Praha, 1962. 12 skk. KOSEGARTEN, A.: Die Chorstatuen der Kirche Maria am Gestade in Wien. ÖZKD XVII (1963) 7 skk. STAFSKY, H.: Eine österreichische hl. Anna Selbtritt und ihre nächsten Verwandten. Festschrift K. Oettinger. Erlangen, 1967. 131 skk. BACHMANN, H.: Plastik bis zu den Hussitenkriegen. Gotik in Böhmen. Hrsg. K. M. Swoboda. München, 1969. 110 skk.

(47) RADOCSAY D.: Falképek (vö. 18. jegyz.) 40 skk. és irodalmához: 134 sk, 188.

(48) E törekvések ábrázolásához: DERCSÉNYI D.: i. m. (vö. 18. jegyz.) HORVÁTH H.: i. m. (vö. 41. jegyz.).

(49) HORVÁTH H.: Árpádházi Szent Margit siremléke és egyéb tanulmányok. Budapest, 1944. 5 skk.: BALOGH J.: Tino di Camaino magyarországi kapcsolatai. MÉ II (1953) 107 skk. – A baldachinos siremlékekhez, típusuk terjedéséhez, és így közvetve a 14. századi datálás valószínűségéhez I. SCHMITT, O.: Baldachin-Grabmal. RDK I. 1403 skk. HERTLEIN, E.: Das Grabmonument eines lateinischen Kaisers von Konstantinopel. Zeitschr. f. Kg. 29 (1966) 16 skk.

(50) Vö.: MIHALIK S.: Problems Concerning the Altar of Elisabeth, Queen of Hungary. AHA X (1964) 285 skk. bibliográfiával.

(51) Monumenta Hungariae Historica. Acta externa I. WENZEL G.: Magyar diplomáciai emlékek az Anjou-korból I. Budapest, 1874. 287. sz. 229 skk.

(52) JANTZEN, H.: Giotto und der gotische Stil. Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze. Berlin, 1951. 35 skk. – Összefoglalóan: WHITE, J.: Art and Architecture in Italy 1250 to 1400. Harmondsworth, 1966. 69 sk, 204 skk.

(53) Vö.: 19. jegyz.

(54) POR A.: Nagy Lajos király Madonna-képeiről AÉ UF XX (1900) 402 skk. GENTHON I.: A régi magyar festőművészet. Vác, 1932, 19 skk. DERCSÉNYI D.: i. m. (vö. 18. jegyz.) 150 sk. GENTHON I.: Monumenti artistici ungheresi all'estero. AHA XVI (1970) 16. – L. még: STANGE, A.: Deutsche Malerei der Gotik I. Berlin, 1934. 183. A czestochowai képhez: WALICKI, M.: Malarstwo Polskie. Gotyk, renesans, wczesny manieryzm, Warszawa, 1963. 14. Lippo Memmi körébe utalta előadásában SNIEZINSKA-STOLOT, E.: (Művészettörténeti Kutatócsoport, Budapest, 1972.) – A mariazelli Schatzkammerbildről: WONISCH, O.: Die vorbarocke Kunstentwicklung der Mariazeller Gnadenkirche. Forschungen zur geschichtlichen Landeskunde der Steiermark. Bd. XIX. Graz, 1960. 84 skk. és LIPINSKY, A.: Das Schatzkammerbild in der Wallfahrtskirche zu Mariazell. Alte und moderne Kunst 13 (1968) Heft 101. 2 skk.

(55) ROQUES, M.: Les peintures murales du Sud-Est de la France XIII^e au XVI^e siècle. Paris, 1961. 123 skk.: CASTELNUOVO, E.: Un pittore italiano allo corte di Avignone. Matteo Giovanetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV. Torino, 1962.: MEISS, i. m. (vö. 42. jegyz.) 23 skk.: DVORÁK, M.: Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt. Jb. d. kh. Sign. XXII (1901) 35 skk. SCHMIDT, G.: Malerei bis 1450. Gotik in Böhmen, hrsg. v. K. M. Swoboda. München, 1969. 179 skk.

(56) GLASER, K.: Italienische Bildmotive in der altdeutschen Malerei. Zeitschr. f. bild. K. NF XXV (1914) 145 skk.

(57) Ocsa datálásának ingadozásaihoz vö.: RADOCSAY D.: Falképek (vö. 18. jegyz.) 191 sk. Turócszentmártonhoz: uo. 227 sk. vö.: PESINA, J.: Gotická nástenná malba v zemích českých I. 1300–1350. Praha, 1958. 4 (Pisek), 6–8 (Strakonice), 26–42 (Janovice) táblák és 64 skk. A szobrászat stíluskapcsolataihoz: KAMPIS A.: A középkori magyar faszobrászat történetének vázlata 1450-ig. Budapest, 1932. 55 skk. BALOGH J.: L'origine du style des sculptures en bois de la Hongrie médiévale. AHA IV (1957) 231 sk. RADOCSAY D.: Faszobrok (vö. 11. jegyz.) 26 sk. és 220 sk. ZYKAN, M.: Zwei gotische Madonnenstatuen und ihre Restaurierung. ÖZKD XXII (1968) 180.

(58) Vö. RADOCSAY D.: Falképek (vö. 18. jegyz.) 55 skk. Almakerékhez ujabban: DRAGUT, V.: Picture murale din biserica evanghelică din Malincrav. Studii si Cercetari de Istoria Artei 14 (1967) 79 skk. és Les peintures murales de l'église évangéliste de Malincrav. Revue roumaine d'Histoire de l'Art 5 (1968) 61 skk.

(59) A tárgy stílus emlékműve összefüggéseiben jórészt feldolgozatlan. Előfeltételeihez és kapcsolataihoz előmunkálatok elsősorban a könyvfestészetre nézve: HOFFMANN E.: A Nemzeti Múzeum Széchényi Könyvtárának illuminált kéziratai. Budapest, 1928. 75 skk. Vö.: SCHMIDT, G.: Neues Material zur österreichischen Buchmalerei der Spätgotik in Slowakischen Handschriften. ÖZKD XVIII (1964) 34 skk. A stílus eltérő megítéléséhez (a sajátos magyar szemléletmód hatására önálló fejlődés) l.: BERKOVITS I.: Magyar kódexek (vö. 45. jegyz.) 34 skk.

(61) A külföldre szölg adományokról: DERCSÉNYI, D.: The Treasures of Louis the Great. Hungarian Quarterly VI (1940) Nr. 1. 120 skk. Aachenhez: FISCHER, F. W.: i. m. (vö. 10. jegyz.) 200. GÖTZ, W.: i. m. (vö. 6. jegyz.) 164 skk. Nagy Lajos aacheni alapításához: FAYMONVILLE, K.: Der Dom zu Aachen. München, 1909. 264 skk. TÖMÖRY E.: Az aacheni magyar kápolna története. Budapest, 1931.

(62) WONISCH, O.: i. m. (vö. 54. jegyz.) 35 skk. KOHLBACH, R.: Steirische Baumeister. Graz, é. n. (1961) 377 skk. WAGNER-RIEGER, R.: i. m. 1967 (vö. 6. jegyz.) 343 sk. 377. Magyarországi összefüggéseikhez: CSEMEGI, i. m. (vö. 8. jegyz.) 11. skk. DERCSÉNYI D.: i. m. (vö. 18. jegyz.) 94.

(63) A sankt lambrechtli fogadalmi képhez: SUIDA, W.: Österreichs Malerei in der Zeit Erzherzog Ernst des Eisernen und König Albrecht II. Wien, 1926. 9 skk. PÄCHT, O.: Österreichische Tafelmalerei der Gotik. Wien, 1929. 11 sk.: OETTINGER, K.: Hans von Tübingen zu Wiener-Neustadt, der Meister von St. Lambrecht. Jb. d. Kunsthist. Sign. in Wien NF VIII (1934) 54 skk. STANGE, A.: Deutsche Malerei der Gotik XI. München-Berlin, 1961. 11 sk.: SCHMIDT, G.: Die österreichische Kreuzigungs- tafel in der Huntington Library. ÖZKD XX (1966) 1 skk. Europäische Kunst um 1400. Kiállítási katalógus. Wien, 1962. Nr. 55.: 120 skk. A mariazelli kaputimpanonhoz: GARZAROLI von THUNLACKH: Mittelalterliche Plastik in Steiermark. Graz, 1941. 45. A mariazelli csodák 16. századi ábrázolásaihoz: Die Kunst der Donaueschule 1490–1540. Katalógus. Linz, 1965. Nr. 408. KRENN, P.: Der grosse Mariazeller Wunderalter von 1519 und sein Meister. Jb. des Kunsthist. Institutes der Universität Graz II (1966–67) 31 skk. Spinello pisai freskóinak helyzetéhez l.: ANTAL, F.: Florentine Painting and its Social Background. London, 1947. 210, 327. A máriavölgyi freskókról: ROMER: i. m. (vö. 19. jegyz.) 124.

(64) SZIGETHI, Á.: A propos de quelques sources des compositions de la Chronique Enluminée. AHA XIV (1968) 177 skk.

(65) KOSEGARTEN, A.: Zur Plastik der Fürstenportale am Wiener Stephansdom. Wr. Jb. f. Kg. XX (1965) 74 skk. és Parlerische Bildwerke am Wiener Stephansdom aus der Zeit Rudolfs des Stiflers. Zeitschr. des dt. Vereins f. Kunstwissenschaft XX (1966) 47 skk.

(66) HENSZLMANN I.: Székesfehérvári ásatások. A nagyszombati és a székesfehérvári régi templom. Monumenta Hungariae Archaeologica. Budapest, 1883. 70 skk.; DERCSÉNYI D.: A székesfehérvári királyi bazilika. Budapest, 1938. 98. skk. SNEZYNSKA-STOLOT, E.: Remarques sur le tombeau de Louis le Grand. AHA XIV (1968) 215 skk. és Die Bedeutung des Grabmals des hl. Koloman für die Entwicklung mittelalterlicher Baldachingrabmäler. ÖZKD XXVI (1972) 6 skk.

(67) BOGYAY, TH.: Die Selbstbildnisse des Malers Johannes Aquila aus den Jahren 1378 und 1392. Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Berlin, 1967. III. 55 skk.

(68) BALOGH J.: Márton és György kolozsvári szobrászok. Cluj-Kolozsvár, 1934. – A prágai Parlerkörbe való besoroláshoz I.: PINDER, W.: Die deutsche Plastik des vierzehnten Jahrhunderts. München, 1925. 67 skk. (Szempontunkból fontos megjegyzése: "jenseits aller Hüttenplastik") ugyanigy (az udvari művészeti előfeltételek lényegében elfogadható, de végkövetkeztetésében egyoldalú vázlatával): Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance I. Wildpark – Potsdam, 1924 91 sk. – A prágai Parler-páholy művészetébe való besorolás kísérlete (a modell készítője kőfaragó, a Kolozsvári testvérek öntő-specialisták): KUTÁL, A.: České gotické sochařství 1350–1450. Praha, 1962. 66 skk. hasonló felfogásban: SCHMOLL, gen., EISENWERTH, J. A.: St-Georg in Domjulien (Südlothringen). Eine unbekannte Reiterskulptur der späten Parler-Zeit. Annales Universitatis Saraviensis. Phil. Fakultät VIII (1959) 287 skk. Hasonló felfogásban, de Kutál hipotézisétől távolodva ("mit dem Stil der Dombauhütte nur im weitesten Sinn zu tun hat", "Am ehesten gehört ... in die Formenwelt der Herzogswerkstatt..."), Pinder nézeteire és Kosegarten kutatásaira (vö.: 65. jegyz.) támaszkodik BACHMANN, H.: Plastik bis zu den Hussitenkriegen. Gotik in Böhmen, hrsg. von K. M. Swoboda. München, 1969. 128 sk. E nézetek kritikájához: RADOCSEY, D.: Einige Bemerkungen zur neueren Literatur über das Reiterstandbild des hl. Georg in Prag. Sbornik Národního Muzea v Praze Ser. A. XXI (1967) 253 skk. és KOTRBA, V.: Die Bronzeskulptur des Hl. Georg auf der Burg zu Prag. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg, 1969. 9 skk. (a viaszvesztéses öntőeljárás kimutató technikai vizsgálatok egyértelműen kizárják, hogy más készíthette a modellt és más öntötte volna a szobrot, egyben szoborkészítésre specializált, az antik szobrok technológiájában jártas mestert tételeznek fel.)

(69) HOFFMANN E.: Régi magyar bibliofilek. Budapest, 1929. 29 skk. HORVÁTH H.: i. m. (vö. 41. jegyz.) 127 skk. A falfestészet emlékműanyagához különösen gazdag kiegészítések: DVORÁKOVÁ, V. – KRÁSA, J. – STEJSKÁL, K.: Zpráva o pruzkumu stredovekych nástennych maleb na Slovensku 1961. Umeni X (1962) 260 skk. Általánosságban vö.: PÄCHT, O.: Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamteuropäische Kunstsprache. Europäische Kunst um 1400. Kiállítási katalógus. Wien, 1962. 52 skk.

(70) MÜLLER, Th. – STEINGRÄBER, E.: Die französische Goldmailplastik um 1400. Münchner Jb. d. bild. Kunst III. F. 5 (1954) 52 skk. GENTHON, St.: Der Kalvarienberg aus dem Schatz der Kathedrale von Esztergom Alte und moderne Kunst 7 (1962) 47 skk. – ujabban KOVÁCS É.: későközépkori francia inventáriumok magyar vonatkozásai. MÉ XX (1971) 120 sk. – TARR, L.: The Gothic Bone Saddles of Emperor Sigismund. New Hungarian Quarterly IV/12. (1963). GENTHON I.: i. m. 1970. (vö. 54. jegyz.) 5 skk.

(71) GEREVICH L.: i. m. 1969. (vö. 7. jegyz.) 291. A budai Garai-kápolnához: CSEMEGI J.: i. m. (vö. 7. jegyz.) 102 skk és 47 skk ábrák.

(72) MAROSI E.: i. m. (vö. 9. jegyz.) III. MÉ XX (1971) 262 skk. Az ausztriai és magyarországi udvari művészet közötti kapcsolatok szempontjából jelentős Martinus Opifex kérdése: HOFFMANN E.: i. m. (vö. 69. jegyz.) 30 skk. L. még STANGE, A.: i. m. (vö. 63. jegyz.) 38 skk.

Zusammenfassung

EINIGE FRAGEN DER EUROPÄISCHEN LAGE DER UNGARISCHEN KUNST IM 14–15. JAHRHUNDERT

Der vorliegende Aufsatz untersucht die Frage der Eigentümlichkeit und vermuteten selbständigen Entwicklung der Kunst im Ungarn des 14. und 15. Jahrhunderts. Eine solche völlig selbständige Entwicklung ist weder in der profanen noch in der kirchlichen Architektur der Zeit nachweisbar. Eigentümliche Burgtypen, wie der der regelmässigen Burgen mit vier Türmen, sind eher als repräsentative Schlösser, als militärischen Zwecken dienende Burgen zu nennen. Auch die Entwicklung der kirchlichen Bautypen und deren kleinarchitektonische Ausstattung scheint den durch künstlerische bzw. Ordensbeziehungen bestimmten Zusammenhängen zu folgen. Das Auftreten der verschiedenen Typen der Hallenkirche im zweiten Drittel des 14. Jhs. scheint mit der Rezeption der süddeutschen Kunst am königlichen Hofe in Verbindung gewesen zu sein. In der gleichen Zeit ist eine retrospektive Tendenz in dem nur schriftlich bezeugten Chorbau der Bischofskirche von Grosswardein (Nagyvárad = Oradea), der im Kathedralsystem erbaut wurde, wahrnehmbar. Diese Tendenz ist gleichzeitig in Neapel (San Lorenzo), Prag (St. Veit) und Polen (Gnesen) vertreten. Ein ähnlich retrospektiv-klassisizierender Zug ist charakteristisch für die Palast- und Privatkapellen, die seit Ende des 14. Jahrhunderts im ganzen 15. Jh. erbaut wurden.

Ahnlich ist auch in der Thematik der bildenden Kunst keine Sonderstellung der ungarischen Kunst nachweisbar. Die Ikonographie der erhaltenen kirchlichen Wandmalereien scheint völlig allgemeinen und konservativen Vorbildern zu folgen, indem der Chor meist Darstellungen der wichtigsten Offenbarungstatsachen des christlichen Glaubens erhielt, während sich in den Kirchenschiffen oft Legendenzyklen bzw. Heiligendarstellungen fanden. Bei den letzterwähnten schrieb man den Gestalten der sog. heiligen ungarischen Könige d. i. Stephan, Emerich und Ladislaus eine Sonderstellung zu, doch entspricht ihr ikonographischer Typus völlig der europäischen Tradition bei Darstellung heiliger Herrscher, auch in der Differenzierung der drei Personen dem Lebensalter nach. Sogar in der Darstellungstradition der Ladislauslegende, bei der man am stärksten eine Einwirkung heidnischer mythischer Vorstellungen und auch völkerwanderungszeitlicher Kompositionsart annimmt, lässt sich im Laufe des 14. Jhs. eine Weiterbildung nachzuweisen. Die Darstellungsweise der Mehrzahl der Ladislauszyklen zeigt ein kontinuierliches Narrative das in der Buchmalerei (Bilderchronik, Anjou-Legendarium) und in einigen monumentalen Darstellungen (Bántornya = Turnisce) von bilderartig geschlossenen szenischen Kompositionen abgelöst wurde. Diese Darstellungsweise ist mit den Mitgliedern des Hofkreises der Anjoudynastie in Verbindung zu bringen. Gleichzeitig ist auch eine Auflösung der traditionellen zyklischen Zusammenhänge auch in der Wandmalerei zugunsten der sich neu verbreitenden Kultbilder zu beobachten.

Des Weiteren sucht der Verfasser die Zusammenhänge zwischen den künstlerischen Erscheinungen und der Schichtung der Gesellschaft nachzuweisen. In den Dörfern, wo die Auftraggeber Mitglieder des Kleinadels, bzw. kaum gebildete Dorfkleriker sind, ist mit einem eigentlichen ikonographischen Programm nicht zu rechnen. Die Künstler sind meistens Wandermeister, die sich in einem relativ kleinem Kreise, meistens um die Städte oder sonstige Zentren bewegen, und stark

zur Provinzialisierung neigen. Aufgeschlossener und weitreichende künstlerische Beziehungen sind charakteristisch für die Städte, deren Handelsbeziehungen meistens auch die Orientierung der Künstler bestimmen. Es muss in den Städten auch ein Austausch der Künstler und Handwerker stattgefunden haben, und zwar sowohl im Inneren des Landes als nach Ausland. Seit dem 15. Jahrhundert, mit der Einführung von neuen Organisationsformen, wie die Zusammenarbeit von spezialisierten Künstler und Zunftorganisation der Künstler, werden die Städte eine grössere Rolle in der Verbreitung neuerer Typen wie z. B. der Flügelaltäre in den Dörfern spielen. Erst auf der Stufe der städtischen Kultur kann über direkte künstlerische Beziehungen zum Auslande die Rede sein.

Auf den höheren Stufen der Gesellschaft spielt in der künstlerischen Orientierung die Repräsentationsabsicht eine grosse Rolle. In den Städten darf man zuerst nur eine kollektive Repräsentation annehmen, während der persönliche Geschmack im Kreise der Pralaten und am Hofe eine weit grössere Rolle spielt. Gegenüber der früheren Annahme einer überwiegenden italienischen Beeinflussung der Kunst des 14. Jhs. in Ungarn, ist eher anzunehmen, dass die Vorbilder entsprechend ihrem repräsentativen Charakter gewählt wurden. So ist die spätklassisch auch durch Maler des linearen Stiles österreichisch-böhmischer Abstammung vertreten (Sommerein = Šamorin). Selbst die Stilelemente der Buchmalerei Bolognesischer Ursprungs scheinen manche französische Stilrichtungen vertreten zu haben. Repräsentative Absichten spielen auch in der Einführung des süddeutschen Parlerstiles fast zur gleichen Zeit wie in Prag eine grosse Rolle. Politische Repräsentation selbst im Wettbewerb mit dem Kaiser ist offensichtlich bei den Gründungen Ludwigs I. von Ungarn im Münster zu Aachen und in seiner Stiftung für die Wallfahrtskirche zu Mariazell. In Mariazell ist sogar auch ein Votivbild Ludwigs mit der Darstellung der Türken Schlacht von 1377 zu vermuten, dem das St. Lambrecht Votivbild und spätere selbständige Darstellungen der Türken Schlacht, wie etwa an den Wunderaltären von Mariazell von 1512 und 1519, nachgebildet waren. Auf Grund des Votivbildes von St. Lambrecht lässt sich dieses Schlachtbild in der Art der Kampfszene Spinello Aretinos im Campo Santo zu Pisa vorzustellen.

Erst auf Grund einer solchen Berücksichtigung des kosmopolitischen Charakters der Hofkunst lässt sich über die künstlerische Zugehörigkeit solch hervorragenden Leistungen entscheiden, wie über die Wandmalereien von Johannes Aquila oder das meistumstrittene Bronzestandbild der Brüder von Klausenburg in Prag. Die St. Georgsstatue scheint ein Werk der französisch beeinflussten Hofkunst des 14. Jhs. zu sein, was mit ihren bisher entweder aus Italien (Andrea Pisano, Maitani) oder aus dem Parlerkreis abgeleiteten Zügen nicht unvereinbar sein muss.

Eine ähnliche kosmopolitisch-eklektische Orientierung der Hofkunst ist auch zu Beginn des 15. Jahrhunderts, am ungarischen Hofe Königs Sigismund, zu beobachten. Sie erreichte sogar ihre Höhepunkt mit der Rezeption der internationalen Gotik um 1400. In diesem Kreis sind auch die Vorstufen für den Stilwandel nach dem ersten Drittel des 15. Jhs., für das Auftreten des eckigen Stiles zu finden. Wegen der Schwäche der Städte, sowie wegen der allzu langsamen Entwicklung des Bürgertums in Ungarn hat die Hofkunst diese führende Rolle bis zum Ende des Mittelalter beibehalten.

KÉT 13. SZÁZADI ÉKSZERFAJTA MAGYARORSZÁGON

A szakirodalomban – meglehetősen zavarba ejtő módon – számos kifejezést használnak a középkori ékszerek megjelölésére, az elnevezések azonban ritkán következetesek. (1). Bár a jó ékszertörténeti szakmunkák szerzői figyelnek a viselettörténeti, s ebből következően funkcionális összefüggésekre, általában mégis az a helyzet, hogy még a közismert, sokszor leírt ékszerek eredeti rendeltetése, használati módja sem mindig tisztázott. (2). Ugy tűnik, hogy a zavar egyik forrása a középkori nyelvhasználatból adódik; az ékszerek elnevezése már akkor sem következetes, azonkívül megfigyelhető bizonyos általánosítható tendencia is. Másik oka ennek a helyzetnek, hogy az ékszereket is főleg stílustörténeti összefüggéseikben mutatják be, többnyire mellőzik rendeltetésük meghatározását s csak elvétve tesznek közzé például képeket a funkció szempontjából rendszerint döntő hátoldalról.

„DUA FIRMACULA AUREA QUI DICUNTUR TASSIEUX”

Egyik korábbi dolgozatomban érintettem egy 13. századi ékszercsoport néhány problémáját, főleg stílusösszefüggésüket és keletkezésüket. (3). Az ékszerek közül három páros, közülük egy párat az említett tanulmányban közöltem együtt először (Bp. Nemzeti Múzeum, egyik félpár ibid. Iparművészeti Múzeum). (4). Ekkor is érthetetlen volt számomra, hogy a korábban „páros palástcsat”-ként említett ékszereken valójában sem az összekapcsolásra, sem a felerősítés vagy rögzítés bármiféle megoldására sem találtam utalást. Végül fokozottan megfontoltam a rendeltetésük homályos maradt, megkockáztattam hát a feltevést, hogy az ékszereket palástra, esetleg övre varrva viselték. (5).

A tájékozódást megnehezítette, hogy ez a jellemző 13. századi ékszerfajta csak ábrázolások alapján került leírásra a szakirodalomban. (6). Mivel ezuttal először sikerült az ékszerfajtát valóságos emlékanyaggal dokumentálni, megkísérlem az emlékek, ábrázolások s az egykoru elnevezések konfrontálását, továbbá az ékszer eredetének felderítését. Az ékszerrel kapcsolatban legtöbbet idézett ábrázolások a naumburgi alapítónők szobrai. A híres szoboregyüttes női és férfi alakjai egyaránt láthatólag súlyos anyagból készült nagy köpenyeket viselnek, csucosan metszett végű, lelógó gallérral. A női szereplők palástján a váll tájékán kétoldalt nagy ékszerek, melyek valami módon a ruhadarab csukásával látszanak összefüggeni. Az ékszerektől indul ugyanis a palástot összefogó szövetség, mely minden esetben a köpeny belső felén van rögzítve. Ily módon a palást szárnyai teljesen szabadon mozognak, annál is inkább, mert a pánt meglehetősen hosszú. A nagy félkör alakú palástot a német szakirodalomban Tasselmantelnek nevezik, mely elnevezés a vállakat díszítő ékszerre utal. (7). A 13. századi udvari-lovagi viseletnek e mindkét nem számára szinte kötelező tartozékát a viselettörténet pontosan leírta, utalva a

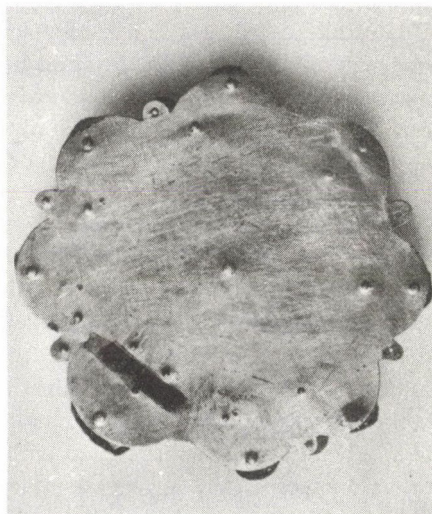
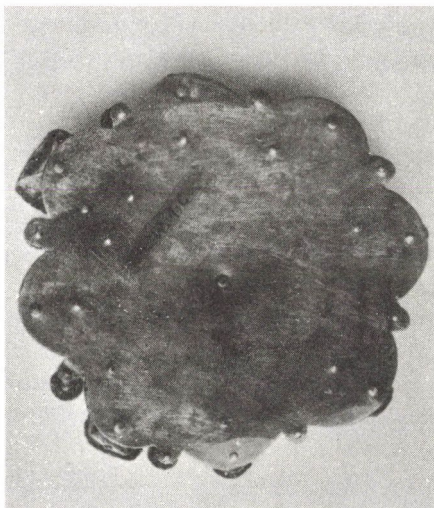
szobrászat stílusára utaló nagyvonalú redővetésére, a gyakori utazásokból adódó praktikus rendeltetésére, nemkülönböztetésére, nemkülönböztetésében rejlő udvari elegancia lehetőségére (az ujjak beakasztása a tartópántba). (8). A divat az emlékek tanúsága szerint Európa-szerte egységes volt, ennek illusztrálására állítottam össze az alábbi csoportot, főleg a köpenyt és az említett ékszereket véve figyelembe, de ez a sor még igencsak bővíthető lenne. Így Németországban a már említett naumburgi alapító-szobrok mellett ide sorolható a bambergi lovas, továbbá Gleichen urának, a valószínűleg 1227-ben elhunyt II. Lambert grófnak és két feleségének közös síremléke (Erfurt, Dóm), az 1247-ben meghalt Saynbeli III. Henrik gróf tölgyfa síremléke a Saynbeli koblenzi premonstrei kolostorból (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum), II. Henrik császár és Kunigunda (Bamberg, Dóm), Nagy Ottó és Adelheid (Meissen, Dóm) szobrai, a magdeburgi lovasszobor (Magdeburg, Kulturhistorisches Museum), ugyanott az okos és balga szüzek alakjai a dóm "Paradicsom-kapuján", továbbá a straubingi német lovagrendi kommandórol származó ülő kőmadonna (Regensburger Erminoldmeister, 1280 k. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum). A sort Anna Gertrud császárné (+1296) bázeli síremlékével folytathatjuk, valamint a strasbourgi Sába királynője szobrával (Kis Ecclesia – Strasbourg, Musée de l'Oeuvre de Notre-Dame). Franciaországban egyébként igen korai (1215 k.) ábrázolások találhatók a chartres-i székesegyház kapuin: Salamon király a róla elnevezett kapun s két bélietfigura két másik kapun, továbbá a 13. század második felében készült Saint Denis-i király síremlékek némelyike tartozik ide, valamint a 14. század első feléből származó emlékek (pl. Szép Fülöp síremléke), továbbá a párizsi Notre-Dame álló kőmadonnája (Musée de Notre-Dame). A francia művészet körébe tartozik Arragoniai Izabella (+1271), Merész Fülöp felesége részleges temetési helyének emléke, a Madonna álló és a királyi pár térdelő alakjával (Cosenza, székesegyház). Olaszországból még a II. Frigyes császárt és udvartartását ábrázoló ismert reliefet említjük (Bitonto (Bari), Cattedrale San Valentino). Valószínűleg II. Frigyes művészeti környezetében született a schaffhauseni ónyx foglalata, hátoldalán Lajos, e néven második frohburgi gróf vésett solymász-alakjával (Schaffhausen, Allerheiligenmuseum). (9). A 13.-14. század fordulójáról való két katalániai síremlék (New York, Cloisters). Ujabb lelet Guta hercegnőnek, II. Vencel cseh király leányának vésett epitáfiuma a prágai Boldog Ágnes klarissza zárdából (Prága, Nemzeti Múzeum).

E viselet magyarországi elterjedéséről ugyancsak tanuskodnak ábrázolások. Ékszeres megoldást azonban nem találtam, mely bizonyos fokig mellékkörülményeknek tudható be. A kérdéses képek ugyanis részben kisméretű pecsétábrák. Így II. András (második nagypecsét, 1224, – Országos Levéltár), Erzsébet királynő (1276, -ibid.) és I. Károly (harmadik kettőspecsét, 1323, -ibid.) trónoló alakjai. Erzsébet a jellegzetes mozdulattal beakasztja ujját a köpeny pántjába, hasonlóképpen a jáki északi szentély falán látható trónoló alak. Jól felismerhető a viselet ugyanott a déli torony alsó boltozatának freskóján, a donátorokon; a részletek sajnos már nem. Viselettörténetileg azonos fázist képvisel a lebontott szentkirályi templom timpanonjában ábrázolt donátornő (1260 körül, Budapest, Szépművészeti Múzeum). (10).

Visszatérve az eredeti kérdéshez, vagyis, hogy miként alkalmazták ezeket az ékszereket, az ábrázolások alapján egyértelmű a felelet: a palást vállán, kétoldalt, férfiak és nők egyaránt, talán gyakrabban a női, mint a férfi viseletben. (11). Tulajdonképpen még az is leolvasható az ábrázolásokról, hogy az ékszereknek nem



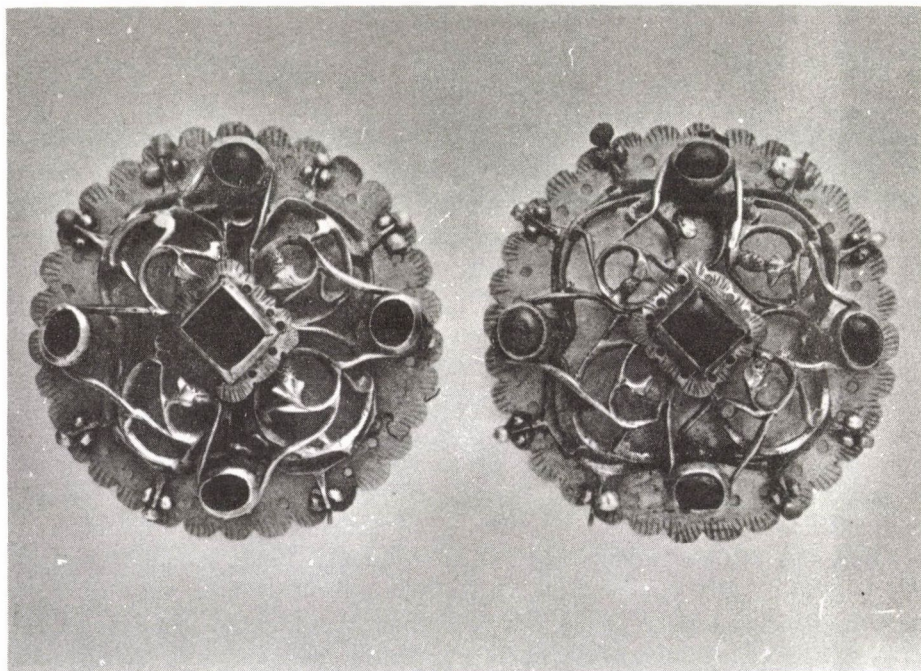
1-2. Páros palástdisz kétfejű sasokkal („Balog-nemzetség ékszere”,
Bp. Nemzeti Múzeum)



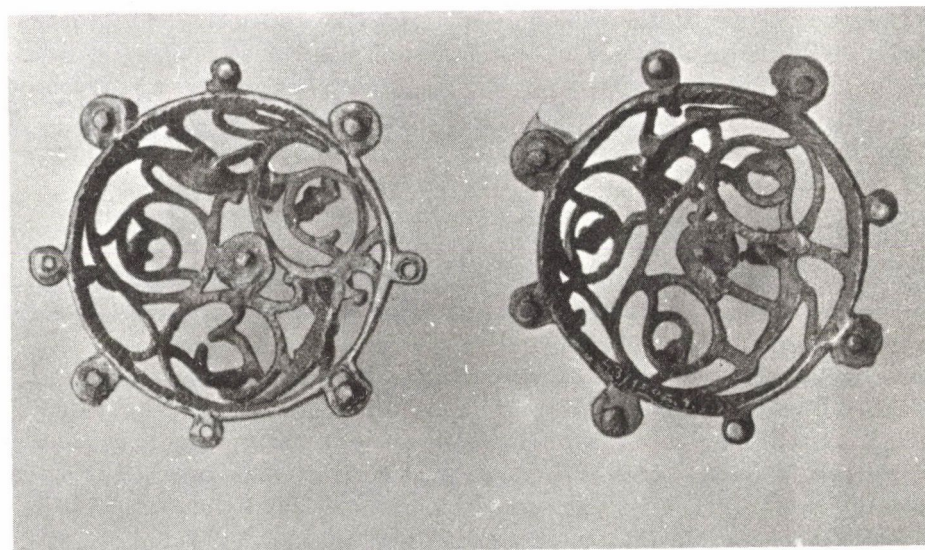
3-4. Előbbi hátoldala

volt gyakorlati szerepük, legalábbis a 13. században még nem. A köpenyeket ugyanis – főleg férfiaknál látható ez a megoldás – csakis a pánt tartotta össze, melynek két csomós-bojtos végét alulról felfelé átbújtatták egy-egy hasitékon. Az ékszer ezt a csomót fedi el. Világosan látható ez ott, ahol a csomós-bojtos és ékszeres megoldás együtt jelentkezik (Beatrix von Courtenay, férjével, a Minnesinger Otto von Bodenlauben gróffal közös (+1245), 1250 k. készült siremléken, Frauenroth bei Kissingen, plébániatemplom, a reimsi katedrális déli kapujának keleti oldalán az egyik király alakja, a nürnbergi Sebaldus templom Szent Katalint ábrázoló szobra, a magdeburgi Paradeisporthe egyik szüze). (12). Továbbá, mivel a három rendelkezésünkre álló ékszerpár mindegyike tulságosan nagyméretű (ez egyébként megfelel az ábrázolásoknak is), el kell vetni azt az egyébként ugyancsak valószínűleg az ábrázolásokból sugallt magyarázatot, miszerint az ékszereket erősítették volna a palást kötő egyes vagy dupla zsinór (szij) végére s az ékszereket bujtatták volna át a hasitékon. (13). Az ékszerek hátoldalán semmi sem mutat a zsinór végének felerősítésére, igaz a rögzítés egyéb módjára sem. Legelfogadhatóbb magyarázatnak látszik, hogy a diszeket felvarrták a palástra, melynek ilyen módon az ékszer állandó tartozéka volt. (14). Megengedve a lehetőséget, hogy kizárólag véletlen esetről van szó, egy viszonylag korai 13. századi ábrázolási példára hivatkozhatom: Wiprecht von Groitzsch (+1224) 1230-1240 körül készült siremléken a lovagot szép nagy melldisszel és palástdiszekkel jelenítették meg, köpenyről ellenben hiányzik a kapcsolópánt (Pegau, Laurentiuskirche). (15). A vállakon átbújtatott kapcsolópánt, ékszerekkel, vagy anélkül, de semmiképpen sem lehetett kényelmes, az ábrák szerint éppen ezen a ponton történtek változások az ékszer későbbi történetében. (16). A 13. század az ékszer divatjának „klasszikus” korszaka. Ugyanakkor közelebbről nézve kiderül, hogy gyakorlati megoldása ellentmondásos, bizonytalan. Ha helyesen értelmezem a rendelkezésre álló anyagot, azt lehet mondani, hogy két eredetileg egymástól független elem, a köpenyzáró zsinór és az ékszer ötvöződése átmeneti folyamatának vagyunk tanui.

Viollet-le-Duc írta le a köpenyek csukására is szolgáló zsinórt, vagy pántot, melynek használata főleg 12. századi ábrázolásokon figyelhető meg. (Apostol a toulouse-i St. Étienne-ből, királynő (Sibylla?) La Daurade-ből, Toulouse, Musée des Augustins – Mária alakja Háromkirályokat ábrázoló oszlopfejn, Dreux, Musée d'Art et d'Histoire – király és királynő Judea királyainak sorában, Chartres, Portail Royal, király alakja, Chartre, nyugati homlokzat főkapuja.) (17). A zsinór használata többféle, alapja azonban nagyon is egyszerű elképzelés: a vállra vetett „frontális” köpeny szegélyét kétoldalt két lyukkal látják el, egyik oldalt befűzik a zsinórt, majd ilyenformán kettős szálát a mell előtt átvezetve a szemben levő oldalon ismét átbújtatják a két lyukon s a köpeny színén megcsomózzák. A zsinór két vége, rendszerint a bal vállon szabadon lebeg. Viollet-le-Duc a keleti divat hatását látja ebben, hogy így van-e, erre nincs módomban kitérni. Tény, hogy a Toulouse-Moissac-i plasztikában egyéb bizánci eredetű viseleti elemeket is találunk. Hasonló a helyzet a pécsi dóm faragott emlékeinek körében, melynek az előbbi csoporttal való kapcsolataira ugyancsak utalt a kutatás. (18). Pécsen az Atyaisten, az angyalok és Sámson egyaránt vékonyabb kelméből készült alsó ruhát, s diszes szegélycsikokkal ellátott rövidebb tunikát viselnek (Pécs, dóm és Kőtár, Bp. Szépművészeti Múzeum). Sámson tunikáján a jellegzetes „armillákat” és mandzsettákat is megfigyelhetjük. Különösen tanulságos az egyik királyként ábrázolt apokaliptikus



5. Páros palástdisz (Bp. Nemzeti Múzeum és Bp. Iparművészeti Múzeum)



6. Páros palástdisz (háttoldal, Bp. Nemzeti Múzeum)

aggastyán (Bp. Szépművészeti Múzeum). Tulajdonképpen nem is a király, hanem bizánci császár, a bizánci császári reprezentáció meghatározásával élve „szolgálati diszruhában” (Dienstkostüm). Feje csonka, koronája nem írható le, egyébként vékony alsó öltönye felett diszes tunicaclavata-t visel, melyet alsó szegély s igen széles függélyes csikok díszítenek, a tunika diszes nyakszegélye különböző változatokban ugyancsak a bizánci császári viseletből ismeretes. (19). Köpenye azonban nem a szokásos jobb vállon összetűzött római hagyományú paludamentum-chlamys, hanem szimmetrikus elrendezésben borul vállaira. Láthatólag diszes anyagból készült, amit készítője körmustrával jelzett. Csukása a fent leírt zsinóros megoldás, a zsinór két vége oldalra csapódik a váll magasságában. Bal vállon a befűzött zsinór mellett kerek díszítő elem: nyilvánvalóan a különböző bizánci díszöltönyök orbiculusának leszármazottja, megfelelője. Kérdés mármint, hogy ezt az ugyancsak gyakori díszítőelemet szövött, vagy himzett formában alkalmazták-e Bizáncban, vagy esetleg önálló ékszerre válhatott? (20). Az orbiculi többnyire a tunika válldíszé, két 12. századi császárképen azonban a köpenyre került (Velence, Campiello Angaran, Washington, Dumbarton Oaks Collection). (21). A két relieftondón császári gálaruhában jelenik meg az ismeretlen uralkodó, díszpalástjukat a jobb váll tájékán kerek fibula vagy kapocs tartja össze – ellenkező oldalon látható ugyancsak a váll tájékán a kerek díszítés. Tehát ismét a kérdés: ékszer, vagy egyéb díszítés? Az ábrázolások így is, úgy is értelmezhetők. Szerencsére van e megoldásnak megfelelő emlék is, a német-római császári ornátushoz tartozó palást, mely II. Roger király számára készült a normann uralkodók szicíliai műhelyében (1133-1134). (22). Ezen az „orbiculi” négykaréjos szegélyű kerek ékszer, a palást kapcsával és a szegélydísz elemeivel együtt azonos garnitúra tagja. Az ékszerdísz, így a válldíszeket is rávarták a palástra, utóbbit gyöngyökkel szegélyezve. (23). Egyébként a palástkapocs és a válldísz természetesen nincs funkcionális összefüggésben egymással. Aligha lehet vitatni a kétségtelenül közvetlen bizánci hagyományból született királyi palást és a 13. századi köpenyek válldíszének lényegi azonosságát. Másik kérdés, hogy mikor lett ebből az ábrázolások tanúsága szerint a bizánci császárok és császárnők számára fenntartott ékszerből (ideértve a gyakran császári díszben megjelenő szentek ábrázolásait is) a nyugat-európai előkelő viselet tartozéka? A kosztümtörténet szerint a középkori Európa divatja az első nagy bizánci impulzust – vagy pontosabban a meghökkenést annak pompája felett – Theophanu érkezésével érte meg. E hatás nagyon szűkkörű lehetett, gyakorlatilag a császári ház és a legelőkelőbbek igen kis csoportjára korlátozódott. Ennél régibb keletű, változó intenzitású, de mindenesetre többé-kevésbé folyamatosnak tekinthető Itália és Bizánc ilyen fajta kapcsolata. Európa egyéb részein viszont a 12. század folyamán jórészt a keresztes hadjáratok következményeként sokszorozódik meg felismerhetően Bizánc divatjának követése. Ekkor terjedhetett el a vállékszer Európa nyugati részein, hogy a következő században kötelező elemévé legyen az előkelők viseletének. Hasonló, kezdetben korlátozottabb körű, de bizonyos pontokon egészen a közelmúltig követhető metamorfozisos állomásain halad a csucsdiszes bizánci császárnői koronák története, ahogyan azt korábban vázoltam. (24).

Ezek után rátérek az elnevezés kérdésére. I. Edward angol király feleségének, Kasztíliai Eleonorának (+1290) kincsjegyzékében szerepel egy tétel „dua firmacula aurea qui dicuntur tassieux”, melyet Joan Evans azonosított a tárgyalt ékszertípussal. (25). Egyébként feltehetően kései ábrázolások alapján úgy vélte, hogy az ék-

szerpárt lánc fogta össze. Viollet-le-Duc két más forrást idéz, két 12.-13. századi francia művet, ahol a kifejezés előfordul, kétségtelenül hasonló értelemben: a ki-tűnő polihisztor szerint a „tasseau” palástkapcsot (agrafe du manteau) jelent. A szö-vegek egyik esetben sem hagynak kétségben afelől, hogy ezuttal is páros ékszerek-ről van szó:

„Et li ont fet un mantel apoter,
La pel fu grise, dont l'en l'a fet forrer,
Seul les tasseus, sans manconge conter,
Ne peut pas un riche home acheter.”

A másik:

„Bel home ot en Sanson quant il fu bien vestus
Ses mantiaus fu hermine, de deseure volsus
D'un samit de Palerne vermel ou ver menus,
Li tasiel sunt a pieres, li ors e est parus.” (26).

Du Cange értelmezésében a tassel kifejezés az angol nyelvből származott a franciába s eredetileg rojtot, cafrangot jelentett. (27). Nála is és Viollet-le-Ducnél is felmerül a szó értelmezésének másik lehetősége, vagyis, hogy négyzet alakú ék-szert, vagy egyéb négyzet alakú tárgyat jelent. (28). Két fent említett 12. századi ábrázoláson, melyeket Viollet-le-Duc a köpenyt záró zsinór alkalmazásának mi-kéntjére hozott fel példaként a zsinórt átlukasztott, négyzetes, egyébként ékszernek nehezen nevezhető tárgyakon fűzték át. Ezek a, mondjuk, erősítő lemezek a köpeny szélére voltak applikálva. A tassel genezise tehát így alakul: négyzetes perforált le-mez, vagy átfúrt fémtárgy a zsinór befűzésére, a palástkötő bojtos, cafrangos vége, majd az ezt lefedő ékszer. A francia nyelvben az első jelentése konzerválódott, az angolban a második és a németben pedig az utolsó. Egyébként a középfelnémet szó-tár a középlatinból illetve ófranciából származtatja. (29). A fent idézett költemé-nyek közül az elsőt (Couronnement de Louis) a legújabb kutatás 1130 körül keltezi. (30). Nagyjából ezidőtájt lehet kimutatni a zsinór átfűzésére szolgáló alkalmasságok meglétét. Szicília helyzete ugyan egészen speciális, de érdekes egyezés, hogy a datált császárpalást is ezidőben keletkezett, mely időpontot, a 12. század második és harmadik évtizedét jelölném meg végállomásnak, ahová meglehetősen hízagos és lazán összefüggő nyomaim elvezettek az ékszer történetében. Tekintve a francia és angol nemesség akkori történelmi helyzetét, gondolkodni sem érdemes nagyon, hogy hol jelent meg először e keleties ruhadisz, a németben viszont a francia szó átvétele valószínűleg az annak megfelelő átvétel is jelzi.

Visszatérve a kiindulópontunkhoz, vagyis a 13. századi magyarországi helyzet-hez, látjuk, hogy emlékek vannak, viszont hiányzik az ékszerek ábrázolása, leg-alábbis annak képi formája. Rendelkezünk viszont olyan írott forrásokkal, melyek bizonyos fókig helyettesítik amazokat. A 13. századi profán ékszerdivat meglehe-tősen puritán, legalábbis viszonylag korlátozott az ékszerfajták száma: gyűrű, fej-disz, öv, a felsőruhát a nyaknál összetartó ékszer, egy brosz, vagy kapocs mely közepén fogja össze a palástot és a páros válldiszek. Ebből következik, hogy ha kettős ékszer fordul elő legalábbis gyanítani lehet, hogy az utóbbiról van szó.

A 13. századi magyar udvari-lovagi fényűzés legfontosabb, habár éppen ebből a szempontból kiaknázatlan írott forrása egy elszámolás, melyet korábban IV. Bé-la királlyal, ujabban igen meggyőző módon V. István ifjabb királlyal hoztak kap-csolatba. (31). Egy Syr Wilamus (Wylamus) nevű megbízott különböző luxuscikke-



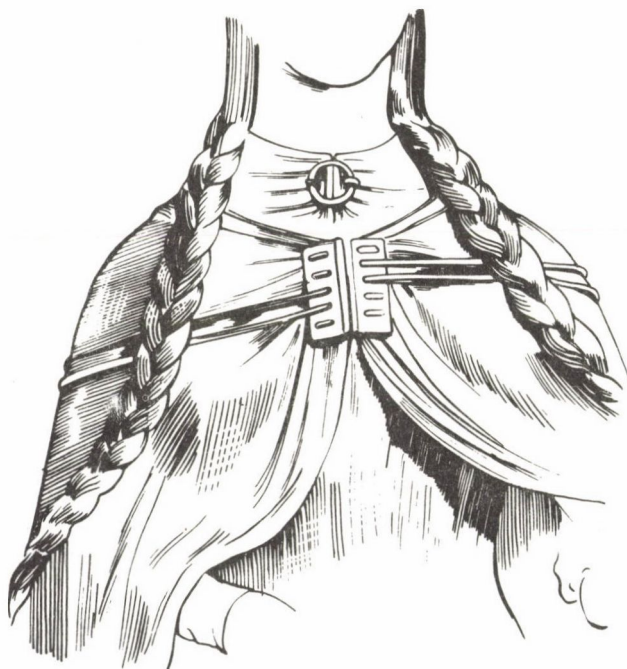
7. Palástkötő zsinór és válldisz (apokaliptikus aggastyán a pécsi dómból, Bp. Szépművészeti Múzeum)



8. Palástkötő zsinór (királynő a chartres-i székesegyház királykapujáról)



9. Palástkötő zsinór az áthúzásra szolgáló fémllemezzel (apostol a toulouse-i St. Étienne-ből, Toulouse, Musée des Augustins, - Viollet-le-Duc után)



10. Palástkötő zsinór az áthúzásra szolgáló fémllemezzel (királynő La Daurade-ből, Toulouse, Musée des Augustins, - Viollet-le-Duc után)

ket, keleti kelméket, luccai selymet és genti posztót, prémeket és ékszereket szállít a magyar királynak. (32). A király – erről is értesít a feljegyzés – sorra elajándékozta különböző hűveinek a drágaságokat. A szállítmány mintegy egyhatoda ékszer, gyűrű, öv, fejdísz és valószínűleg egy mellkereszt. (33). Ékszer közelebbi meghatározás nélkül három tételben szerepel:

7.) Item unum monile de auro pro XII marcis.

37.) Item duo monilia magistro Raynaldo pro XV marcis.

39.) Item duo monilia de auro domino Regi pro XXXIII marcis.

Az elszámolás jellegéből következően persze a kettős előfordulás lehet véletlen is, így szerepel például három ízben párosával öv (1, 6, 24), de az övek árutételek, V. István egykori játszótársának, hűséges hívének és a trónörökös későbbi nevelőjének Raynaldus (Rénold) mesternek a király drága arany kettősékszerénél szerényebb ezüst díszre viszont – a jándék. (34). Raynaldus és fivére a király jóvoltából egyébként még genti posztóhoz is jutott – felsőruhára (cot, surcot) alkalmas kelméhez (69, 95). (35).

A magyar nyelv régi és régies, a használatból részben már kihullott szavai ékszerek jelölésére a boglár, kösöntyű és násfa. (36). Alkalmazásuk éppen olyan bizonytalanságot mutat, mint általában tapasztalható az ékszereket jelölő kifejezések esetében. Közülük a násfa előfordulása időben jóval megelőzi a másik kettőt, Bezter fia Demeternek és nejének 1270-1277 között kelt végrendeletében fordul elő "duas nasvas" formában. (37). A házaspár a budai minoritákhoz kíván temetkezni s részben az ő Szent János evangelistáról nevezett egyházukra hagyatkozik. Demeter lovát, fegyvereit s egyéb ehhez tartozó felszerelését hagyja lovagi szokás szerint a templomra, neje viszont ékszereit: „lego duas nasvas meas, item unum monile, item cingulum de auri frigio, tres marcas auri continentem sine aurifrigio.” A násfa a 14. századi forrásokban nem szerepel, a 15. századtól kezdve viszont egyre gyakrabban, általában ékszeret jelent, de nyakláncot sőt fejdísz is neveznek így. (38). Ujabbán megegyezni látszanak a nyelvészek abban, hogy a szó szláv eredetű. (39). Kniezsa szerint ugyan fülbevalót jelent, de megjegyzi, hogy az oroszban nausva a 16. századtól valami himzés. (40). Mások kifejezetten a varmi tüvel hozzák kapcsolatba szláv talán szerb-horvát átvételként s mint felvarrott ékszeret magyarázzák. (41). Szláv nyelvterületeken bizánci hatásra valószínűleg elterjedt a ruhára felvarrott ékszerek divatja, tehát a szó efajta értelmezésének reális alapja lehet. A kérdés most, mit jelent a két násfa a fenti összefüggésben? Kétségtelen csak fülönfüggőt vagy palástdíszet. Véleményem szerint több érv szól a páros palástdísz mellett. a 13. században a fülönfüggő nem divatos, bár megengedem, hogy Magyarországon, bizánci, vagy balkáni hatásra esetleg viseltek ezidőben is ilyet. A szó később sok ékszerfajtát jelez, de éppen fülönfüggőt tudtommal soha. Továbbá a hagyatkozó nemes asszony láthatólag olyan ékszereit adja az egyháznak, melyek férfiak és nők esetében azonosak: tehát övét és egy ékszerét, ami ezidőszert nem lehet más mint a felső ruhát a nyaknál összefogó tű, vagy kapocs. Ehhez logikusan a palástdíszek társulnának, annál is inkább mert kifejezetten női jellegű ékességeit, fejdíszait és ékköves arany fátylát nővére kapta. (42). A kérdés természetesen nem dönthető el, bár a palástdíszek valóban rávarrott ékszerek voltak.

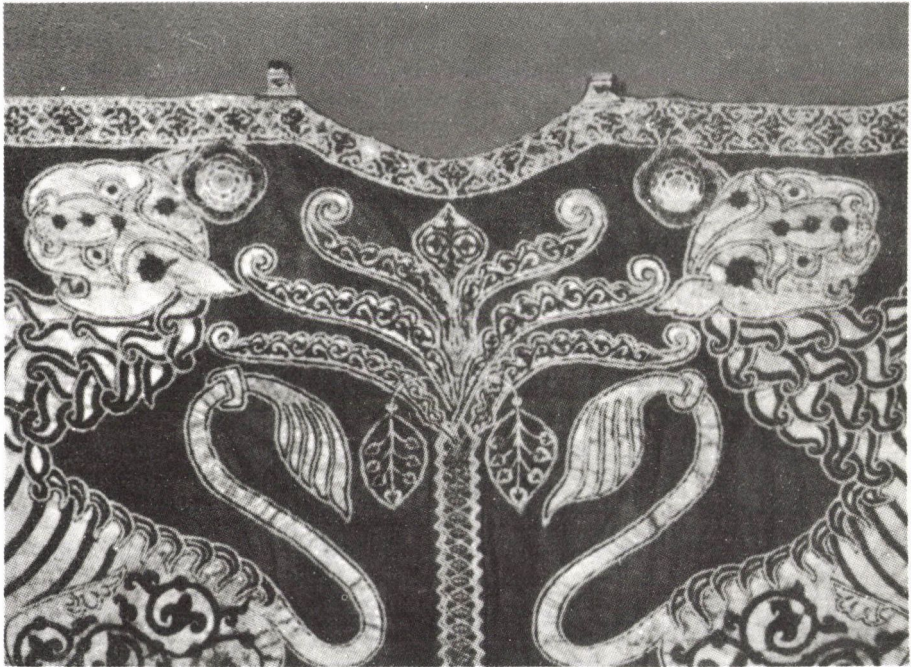
A korábbi magyar szakirodalom a palástdíszeket egyéb, más típusu de azonos kora és hasonló stílusú ékszerekkel együtt a 13. században kun hatására elterjedt



11. Palástkötő zsinór az áthúzásra szolgáló fémlappal (király a chartres-i székesegyház nyugati homlokzatának főkapuján)



12. Bizánci császári palást fibulával és orbiculusszal (Ismeretlen császár reliefképmása, Washington, Dumbarton Oaks Collection)



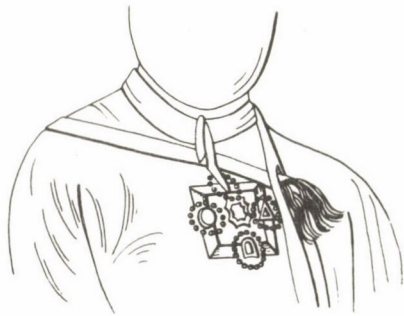
13. II. Roger palástja orbiculival (német császári palást, Bécs, Schatzkammer)

keleties viselettel hozta kapcsolatba, amit én is elfogadtam korábban.(43). Ezt korrigálni kell, egyéb emlékek és források alapján ugyan kétségtelen, hogy a kor-szak magyar nemesi viseletét valóban színezték orientáló elemek, részben való-ban kun, részben bizánci hatásra – de a palástdiszkek divatja nem sorolható ide.

A szakirodalomban két pár „Tassel” szerepel, datálásuk a 10. század vége 11. század első évtizedei között ingadozik, az egyik a Gizella-kincs-ként ismert császárnői ékszerlelet tartozéka Mainzből, a másik az ugyancsak ott előkerült nyolcágú csillag, pontosabban körre fejlesztett keresztalakú ékszer (Berlin, Kunst-gewerbemuseum, Darmstadt, Landesmuseum). (44). Az előbbi pár kuposan kicsu-csosodó finom filigrános ékszer, Otto von Falke a 13. századi Tasselmanteábrázolások segítségével próbálta magyarázni eredeti rendeltetését, úgy vélte, hogy az ékszer üreges teste alkalmas arra, hogy a köpenyzáró zsinór végét eltüntessék benne. (45). Ez a megoldás vitatható. Részben azért, mert a felhozott ábrák jó két-száz évvel későbbiek, másrészt az ékszerek szabályos fibulák, vagyis hátoldalul-kon tü szolgált a felerősítésre, ugyanugy mint a Gizella-kincs-hez tartozó egyéb páros és páratlan kerek ékszerek esetében. A tü nem az átmérőben, hanem cca az ékszer harmadában helyezkedik el, ugyanígy a csillagformájú ékszereken is. Erich Meyer a Gizella-kincs nagy kerek fibulájából kiindulva egész sort állított össze a „Rundtassel mit Trommeln”-ből, a 10. századtól a 13. század elejéig, lényegében addig az időpontig, ameddig én követni tudtam visszafelé a 13. szá-zadi műfaj eredetét. (46). A Meyer összeállította sor azóta bővült: legnevezetesebb idetartozó példány a nürnbergi (Germanisches Nationalmuseum), s ebbe a körbe tartozik a cassinoi fibula is (Róma, Museo del Alto Medioevo). (47). A mainzi két pár kivételével ezek mind páratlanok, lehet közöttük természetesen félpár is. Meyer technikai részleteik és stílusuk alapján bizánci hatást mutat ki a műfajban, sőt bizonyos, még a későrómai művészetre utaló szálakat. Az egyik példányt, az un. Towneley brosst ő itáliai, de Steingraber már bizánci munkának tartja (Lon-don, Victoria and Albert Museum). (48). A nürnbergi darab révén felmerült a nagy számban előkerült longobárd fibulákkal való rokonság lehetősége is – bár vég-ső soron itt is Bizánchoz érkezünk mint forráshoz. (49). A Gizella-kincsről általá-ban – bár közben némileg módosult az együttes kialakulásáról vallott felfogás – ma is érvényes Falke megállapítása, hogy t. i. a bizánci császárnők ékszereit u-tánozzák egyes darabjai. (50). Ebben a körben elképzelhető, hogy a páros kerek ékszerek az „orbiculi” szerepet töltötték be, esetleg nem is a paláston, hanem a felsőruhán. Falke a császárnői diszgallért és loront utánzó ékszer eredeti használati módját csak úgy tudja elképzelni, hogy szövetre varrták fel a bonyolult láncháló-ból és csüngőkbből szerkesztett diszket, ugyanazt az ékszert, tehát felváltva több omátuson is viselhették, nyilván így volt ez a tüvel felerősített fibulákkal is. (51). Egyébként ez a mód némi eltérést mutat például az ugyancsak bizánci forrásokhoz közvetlenebbül köthető szicíliai, illetve a későbbi orosz gyakorlattól: itt az ékszer-diszítés állandó tartozéka a ruhának. (52). A kerek fibulákat és a valódi Tassel műfaját egyetlen momentum köti össze: az hogy a fibulák közül kettő páros, ez a meghatározás azonban csak abban a viszonylatban érvényes, ahogyan fentebb le-írtam a 13. századi páros válldiszét a palástnak. Ami viszont nem zárja ki, hogy a fibulák ne legyenek valami módon előzményei a műfajnak. Későrómai divatban gyökerező bizánci, majd karoling és ottó-kori uralkodóábrázolások hosszú sora mu-tatja a jobb vállon összetűzött paludamentum-chlamys viseletének szívós hagyó-



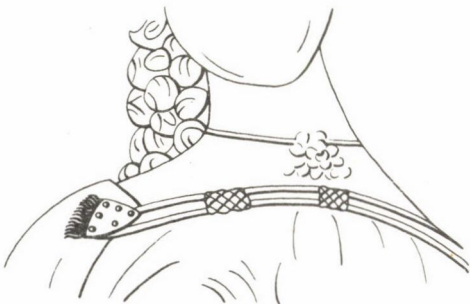
14. "Tasselmantel" vállékszerrel és palástkötő szalaggal (Gerburg a namburgi dóm kórusában)



15. "Tasselmantel" bojtos végű palástkötővel (Ekkehard a naumburgi dóm kórusában)



16. "Tasselmantel" vállékszerrel és bojtos végű palástkötővel (Szent Katalin, Nürnberg Szent Sebaldus tpl.)



17. "Tasselmantel" cimeralaku vállékszerrel és bojtos kettős palástkötő zsinórral (okos szűz a magdeburgi dóm „Paradicsom-kapuján”)

mányát: a köpenyt összetartó fibula gyakran kerek. Másrészt viszont az is előfordul, hogy az oldalra huzott palástot nem fibula, hanem a „frontális” palástoknál megfigyelt zsinór tartja össze (apokaliptikus aggastyán alakja a Chartre-i Portail Royalon, 12. sz.). Meglehetősen valószínűnek tűnik az is, hogy az oldalt zárt és a vállakat szimmetrikusan fedő palást nem két különböző ruhadarabot, csak két-fajta viselési módot jelent. Tehát az ugyancsak 12. századi pécsi apokaliptikus aggastyán balvállra került kerek palástdisze fibula. Fibula, melynek használatát olyan régi hagyomány kapcsolta az uralkodói diszpalásthoz, hogy akkor sem hagyták el, mikor gyakorlati rendeltetése a palástkötő miatt megszűnt. Meggyőződésem ugyanis, hogy a pécsi kép valóságos helyzetet rögzít, ha nem is a 12. századi magyar viseletből, hanem azoknak az állomásoknak valamelyikét, melyeken keresztül a képet faragó mester képvilága kikristályosodott.

„UN AFFICHAIL QUI AUTREMENT EST DIT FERMAIL”

Ellentétben a páros palástdiszszel, mely kifejezetten az előkelők viseletének tartozéka a másik ékszer típus, melyről a következőkben szó esik – nevezzük egyelőre karika-kapocsnak – a középkori ékszerdivat leggyakoribb, a társadalom széles rétegeiben elterjedt válfajta. (53). Viszonylag nagy számban meg is maradt. (54). Alapformája a karika, átlós csapja az ékszer előoldalán mozog és a beakasztott ruha fogja le. Az alapformát igen széles skálán variálták: négyzetes és többszögű formák, karéjos és szivalaku megoldások, valamint betűt ábrázoló példányok is ismeretesek. A műfaj legkorábbi képviselői Joan Evans szerint 6. századi angol-szász leletek. (55). Az ékszerfajta a népviseletben jóval túlélte a középkort (számos példány: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum és Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.) (56). Az ékszer többnyire a felsőruha nyakkivágásának összefogására szolgált kör alakú: Ecclesia, Strassburg, székesegyház, – Bitontoi relief egyik alakja, négyzetes: bambergi lovas, balga szűz, Magdeburg, székesegyház (kimaradva a sorozatból és külön befalazva), – négykaréjos: Sába királynője, Strassburg, Musée de l'Oeuvre de Notre-Dame, de előfordul olyan ábrázolás is, mikor láthatólag csupán diszként szerepel, (tüskésszerű, sokszögű: zászlótartó női alak a lovasscsoportból, Magdeburg, Kulturhistorisches Museum). Éppugy mint a palástdiszeket egyaránt viselték nők és férfiak: az ábrázolásokon kívül utóbbira jó példa Humi Péter fejedelem 1230 körül készült niellós arany ékszere, két nyelvű feliratában a tulajdonos nevével. (57). A példányok mérete igen különböző: viszonylag kicsinyek 2-3 cm, átmérővel, de akad majd ötször akkora átmérőjű is (pávás példány, Budapest, Nemzeti Múzeum, átm. 13,3 cm). Anyaguk hasonlóképpen igen változatos, nemes fémek mellett szerényebb anyagokból is készültek. Megjelenési formájuk is igen széles skálán mozog, előkelő ötvösmunkák mellett akadnak igen szerény, jószerivel műformákat nem is mutató példányok. Utóbbiak nem is ötvösmunkák valójában. A „régistres des Metiers et Marchandises”, vagyis Párizs városának Étienne de Boileau királyi előljárótól összeíratott, a mesterségek és kereskedelem testületi szabályait és jogszokásait rögzítő gyűjtemény szerint gyaníthatólag több sárgaréz és vörösréz dolgozó testület tagjai előállíthatnak ilyeneket. (58). Világosan kiderül ez a XLI. cím (típus) alatt bevezetett sárga- és vörösrézöntőkről, akik különböző csatok és kapcsok mellett gyűrűket és pecsétnyom-

mókat készítettek: „Quiconques veut estre fonderes et moleres a Paris, c'est a savoir de boucles et de mordans, de fremeaus, d'aniaus, de seaus, et d'autre menue oevre que on fait de coivre d'archal...” Majd: „Nus moleres ne puet moler ne fondre chose la ou il i ait leitres...” (59). Vagyis nem készíthetnek feliratos tárgyakat, mely tilalom főként a fontos jogi jelentőségű pecsétnyomókra vonatkozik, s mint minden hasonló jellegű tiltó szabály, végülis a gyakorlat meglétéről tanuskodik. Ezek az ékszerek ugyanis gyakran feliratosak, sokszor nehezen megfejthető babonás-vallásos, vagy varázsszövegeket tartalmaznak, máskor szerelmes feliratokat. A lovagi Minne és Frauendienst egyébként az ábrázolásokon is jelentkezik. A 13. századi angol királyi inventáriumok egyikében így írnak le egy példányt: „una firmacula cum duobus amantibus”. (60). Ennek korbeli megfelelője s mai ismereteink szerint egyben a legkorábbi Minne-ékszer ugyancsak Magyarországon került elő. (61). Kisméretű példány aranyból, két egymás felé hajló későromán jellegű alakocskából komponálva, töredékes, eredeti kövei és csapja elveszett, de megvan a csapot tartó elem (Budapest, Nemzeti Múzeum). (62).

Hasonló jellegű koszoru szerű ékszer tartozott a budapesti Nemzeti Múzeumban levő arany filigrános lilomos női korona-töredékhez, az ékszer maga is töredék, csak fele van meg. (63). Az együttes érdekessége azonkívül, hogy meglehetősen korai, az hogy az egyetlen ismert hasonló „garnitúra”. Az előbbi ékszerfajta későbbi változatának tartja Joan Evans a küllős brossokat (wheel-shaped broches), melyeknek kompozíciós sémája centrális sugaras-küllős felépítést mutat, karéjos keretezéssel, köztük egy példány sajátságos átmenetet képvisel, amennyiben csapját díszesen foglalt nagy kő díszíti, kitöltve a gyűrű közepét s ugyanakkor lehetetlenné téve a csap eredeti rendeltetését (Stockholm, Statens Historiska Museum). (64). Valójában a küllős brossok szabályos kerek fibulák, hátoldalukon a felerősítésre szolgáló tüvel. A magyarországi ékszerek között egy példány található ebből a típusból, közepén öntött oroszlánfejjel, mely a román kori kapukopogtató oroszlánok parányi, kései rokona. Belső mezejét és karéjos szélének kiugratott közeit négy és hatszirmu rozetták díszítik sugaras elrendezésben, szélén hat magas gyűrűn áttört, vert szörnyfigura két változatban (Budapest, Nemzeti Múzeum). (65). Az oroszlános fibula áttört szörnyalakjaihoz legközelebb áll a prágai Szent Vitus dóm kincstárának egyik érdekes darabja: a Szent Miklós ujj-ereklyéjét tartó alabástrom ládika kerek talpa. (66). Véleményem szerint mindkét mű a 13. század végén készült, esetleg az ékszer valamivel később. (67).

H. Bordier 1875-ben egy tökéletesen feledésbe merült kitűnő tanulmányt szentelt a körkapcsoknak, ebben egy chartres-i szobor után készült öntvény alapján leírja használati módját és foglalkozik a középkori francia elnevezéssel is, kizárólag a 13-14. századi források alapján. (68). A latin *affectura*, *firmitudo* francia derivátumai: *afiche*, *affique* és *fermail*. (69). Érezhetőleg az előbbit tartja adekvátnak az általánosabb jelentésű *fermail* mellett, amennyiben így nevezi el a műfajt. Ehhez hozzátehetjük az ugyancsak középkori *fermail rond* kifejezést. (70). A már sokszor idézett Joan Evans szerint az alaptípust jelentő *fermail* mellett a küllős változat neve *ouch* (ouch), de csak az angolban, idéz egy III. Edward uralkodása alatt készült királyi inventáriumból: „*Nuchus auri rotundus...*” (71). Ez az értelmezés azonban aligha lehet helytálló. Nyilván ugyanannak a szónak változata ugyanis a „*nuscae aureae V*”, mely tétel a speyeri dóm 1051-ben készült kincsjegyzékben fordul elő, egyébként több, kétségtelenül világi, sőt feje-

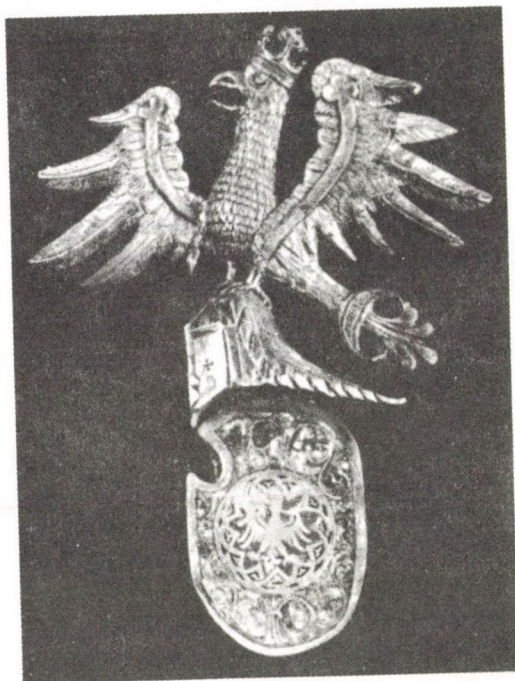
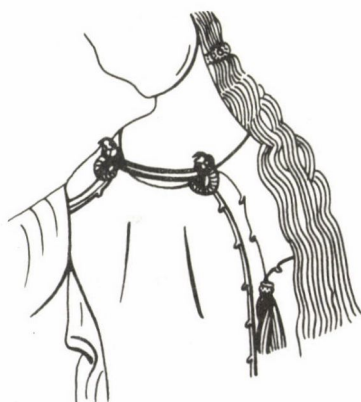


18. Cimeres vállékszer palást-
kötő ékszer láncsal (Geb-
hardt von Querfurt siremlé-
ke, Querfurt, Vártemplom)



19. Cimeres melldisz (Ulrich
von Regensburg siremléke,
Zürich, Schweizerisches
Landes museum)

20. Láncsal összefogott palástdiszek (a kölni Bertalan oltár mestere: Szent Katalin eljegyzése Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum)



21-22. Palástdisz pár Nagy Lajos magyar és lengyel királyi címerével és sisakdíszével (Aachen, Székesegyház kincstára)

delmi ékszer mellett. (72). Egyébként a szónak nemcsak angol, de német derivátuma is van: Nusche, melyet a modern szakirodalomban is használnak. (73). A karikakapocs egy 14. századi, különösen láthatólag északon kedvelt változata a „hanttuwebraze”, valószínűleg eljegyzési vagy esküvői ékszer (innen az elnevezés). Karikája többnyire két pár összefonódó kézben végződő kart ábrázol rajta felirat, csapján cimer, rozetta vagy egyéb diszítés, tehát az eredeti funkciót itt is feláldozták a diszítő forma kedvéért. (74). A braze modern megfelelője a németben a Bratsche. A teljesség kedvéért emlitem ismét Humi Péter fejedelem ékszerét, melynek felirata szerint a karika kapcsot 1230 körül szerb nyelven „zapon”-nak, s olaszul „pretende”-nek nevezték. (75). A mai olasz nyelvben a fermaglio eredete nem jelent speciális problémát, használata ugyanolyan általános értelmű, mint a francia fermail kifejezésé.

A középfelnémet „vürspan” (Fürspan) tűnik – itt nem részletezhető meg gondolások alapján – a leginkább megfelelő német kifejezésnek a karika-kapocsra. (76). A magyar nyelvben 1395 körül bukkan fel a köszöntyű. A történeti-etimológiai szótár szerint jelentése nyaklánc, karkötő, csat mint ékszer (Halschmuck, Armband, Spange), ismeretlen eredetű. (77). A szótár szerzője felveti, hogy esetleg egy valamikor létezett „kösönt” = függeszt igéből származik és az ékszer felerősítési módját jelzi. Calepinus szótárában a monile megfelelője a köszöntyű és kapocs, egyébként nála a fibula ugyancsak kapocs. (78).

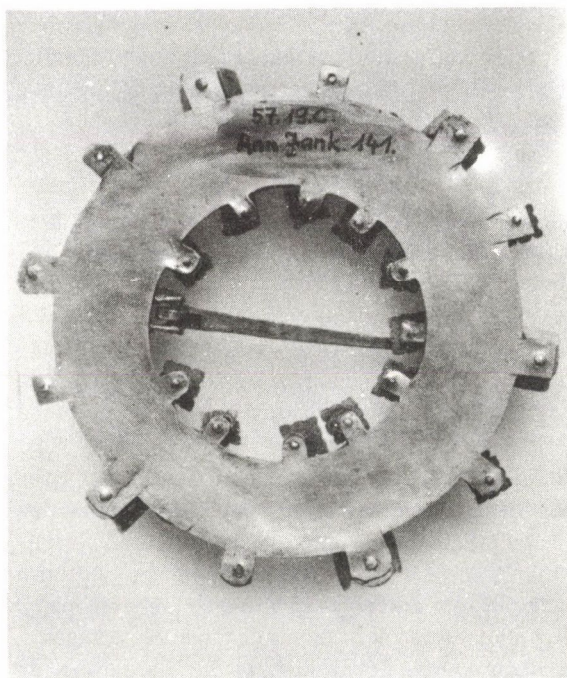
A karikakapocs, e távoli időkbe elvesző eredetű, Európában szinte mindenütt fellelhető, primitív praktikumu ékszer bizonyára a fenti tények miatt örvendezhet viszonylag sokféle elnevezésnek. Az emlékek tanúsága szerint a felső rétegek divatjából körülbelül a 14. századdal tűnik el. (79). Kiszorítja a viselet megváltozása. Ebből az időből maradt meg a köszöntyű első írott említése, hogy többféle s ezért bizonytalan jelentésben éljen tovább. Ennyi mindössze, az ékszer kétségtelven megléte Magyarországon, az elnevezés sokfélesége, s az a megfontolás, hogy mikor divatja megszűnt, az elnevezés átkerült egyéb ékszerekre, szólhat a karika-kapocs és a köszöntyű egykori azonossága mellett. Nem sok, de mivel soha még kísérlet sem történt az elnevezések és ékszerfajták egybevetésére, megkockáztatom mint hipotézist.

Bordier szerint a karika-kapocs címertani elnevezése mindig fermail, mely több francia család címerében szerepel. (80). A Manassé-kézirat ábrájában, a Minne, a lovagi élet, szokások és viselet elragadó képes enciklopédiájában is van erre példa. Herr Wilhelm von Heizenburg címerét disziti négyzetalaku, drágaköves Fürspan, ugyanez sisakdisze is, pávatollal koszorúzva. Magyar példát jelenlegi ismereteim alapján csak a 14. századból említhetek. Hatszögű, kiugró háromleves sarokdiszettekkel ékesített fermail látható Czudar László apát sírkövén (1372. Pannonhalma, Főapátsági templom) és Czudar Imre egri püspök 1379-ből való pecsétjén. (81). A Fürspangler nemzetségnévként is előfordul. (82). Hasonló elnevezéssel IV. Károly császár 1355-ben lovagrendet alapított Nürnbergben. (83).

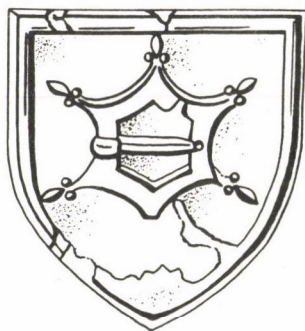
Cimer és ékszer ellentett értelmű kapcsolatára is mutat néhány példa: a naumburgi Regelindis melldisze pajzsalaku ékszer kövekkel, hasonló a bambergi Ecclesiaé közepén fejet ábrázoló gemmával. Valódi címernek tűnik Ulrich von Regensberg melldisze vésett siremlékén (+1280 körül, Zürich, Schweizerisches



23-24. Fermailos címer és sisakdísz (a Manassé-kódex Herr Wilhelm von Heizenburgot ábrázoló lapjáról)



25. Karika-kapocs ("köszöntő") hátoldala (Bp. Nemzeti Múzeum)



26. Fermailos címer (Czudar László apát sírkövén, Pannonhalma, apátsági templom)

Landesmuseum). A más vonatkozásban már említett Otto von Bodenlauben és neje közös síremlékén a lovag melldisze pajzsformát ábrázol körben, ugyanakkor a Courtenay családból származó feleségének pajzsalaku palástdiszei vannak, a pajzsok vízszintesen helyezkednek el, bennük kereszt. Pajzsalaku Tasselek láthatók a bambergi dóm egyik okos szüzének palástján, Guta cseh hercegnő és Nagy Kázmér lengyel király síremlékén (Krakkó, Székesegyház), valamint Gebhardt von Querfurt síremlékén (1385 körül, Querfurt, Schlosskirche). (84). Tudunk cimeres övekéről: 1328-ban Magyarországi Klemenciának, X. Lajos király özvegyének hagyatékából két magyar cimeres övet adtak el. (85). A Frohburg-családra utaló cimerelemeket próbálták azonosítani a schaffhauseni ónyx keretdiszének oroszlán és sas figuráiban, s a drágakövek színösszeállításában. (86). Ugyanigy a kétfejű sasos palástdiszeket a Balog-nemzetségről nevezik, az elnevezés valószínűleg a kitűnő ismeretekkel rendelkező Varju Elemértől származik, aki sajnálatosan keveset írt s így ennek az indoklásával is adós maradt. (87). Én az azonosításnak ezt a konkrét lehetőséget fenntartással kezeltem s továbbra is bizonyos mértékig kénytelen vagyok fenntartani kételyeimet. (88). Mint kifejtettem a sas motívum a középkori ékszerek Bizáncból származó, meglehetősen széles körben fellelhető eleme, tényleg vezethet, ha egyéb támpontok nélkül konkrét utalásokat keresünk bennük, mint például a sasok miatt Hohestauf eredetűnek vélt Krakkói koronák esetében (Krakkó, Dómkincstár). (89). Ezt továbbra is így hiszem, annál is inkább, mert néhány újabb megfigyelés megerősíti álláspontomat: konkrétan a sasos palástdiszek esetében figyelembe kell venni, hogy a madarak unikumszámba menő filigrános belső rajzához igen közel áll (valószínűleg közös bizánci előképre megy vissza) megoldásában két pár macedonai fejedelmi temetkezésekből származó fülönfüggő a 14. századból, még fokozottabban stilizált, heraldikus rajzu, hasonló módon elhelyezett magas foglalatú kövekkel díszített egyfejű sasokkal. (90). Egyébként a keleti eredetű kétfejű sast ugyancsak Bizánc közvetítette Nyugat-Európába, kedvelt dekoratív díszítőmotívum, főleg a drága szöveteken. Ha fordítva, a cimertörténet oldaláról közelítve próbálnám eldönteni a kétfejű sasos palástdiszek értelmét, szinte reménytelen helyzetbe kerülnék. Ilyenfajta szerepéről csak annyit lehet több-kevesebb határozottsággal megállapítani, hogy a mohamedán keleten jelvény szerepe volt, hasonlóképpen Danilo halicsi fejedelem IV. Béla vazallusa és apatára (Danilo fia Leo felesége Konstanza) környezetében. Változó szerepe és jelentősége látszik lenni a bizánci császári reprezentációban, de nem lett soha valószínűsítő cimere Bizáncban, viszont Európába többek között I. Baudouin konstantinápolyi császár két lánya közvetítette mint címert (Savoya, Flandria). (91). Ehhez hozzátéve azt, hogy a heraldikus állatfigurák egy kitűnő, recens cimertörténeti munka szerzője szerint, többnyire a bizánci művészetben kialakult típusokra vezethetők vissza, továbbá azt, hogy a különböző cimertörténeti elemek összeolvadása és átalakulása valódi cimerré az ékszer készítésének idejében még tartó folyamat, azt hiszem kellően érzékeltettem a kérdés eldöntésének nehézségeit. (92).

A Thüringiából származó Balog nemzetségnek mind a négy ága végig ragaszkodik cimereiben a koronával, időnként korona nélkül ábrázolt kétfejű sashoz, a legrégebb ismert pecsét Széchy Dénes étekfogó pecsétje 1328-ból. Kerek mezőben, pajzs nélkül s koronátlanul ábrázolja a kétfejű sast, Csoma József szerint az eredeti színek fekete sas vörös részletekkel, aranypajzsban, egyébként a motívumot különösebb indoklás nélkül a kereszteshadjáratok idejéből származtatja. (93).

Ezek után annyiban módosítanám korábbi véleményemet, hogy a kétfejtű sasos palástdiszek némi valószínűséggel utalnak a Balog nemzetség jelére, de nem tekinthetők címerábrázolásnak.

Végezetül néhány szót egy ugyancsak közismert emlék-együttesről, nevezetesen az aacheni magyar kápolna két pár címerszerű ékszeréről, Nagy Lajos király ajándékairól. (94). A két ékszerpár között van némi részleteltérés, de felépítésük megegyezik: a viselésnél jobboldali példány mindkét esetben a magyar pólyából és Anjou-liliomokból összeállított címerből áll felette sisak, a sisakon tollas koronából kinövő struccfej, csőrében patkóval, a szembenlévőt a lengyel sas disziti, a címeren körbe foglalva, heraldikus stilizálásban, a sisakon a heraldikus forma némileg groteszk átfogalmazásában. (95). Ebben a sisakdiszes formában nem lehet szó országcímerekről, hanem Nagy Lajos a magyar és lengyel király két címeréről. Nézetem szerint aligha készülhetett vecsernyepalást kapcsán, ahogy általában gondolják: a király személyes ékszere volt, mégpedig két kései palástdisz, ha úgy tetszik „Tassel”. Az ékszer ugyanis ekkorra igencsak megváltozott. Először is használhatóbbá vált. Vagy hozzáerősítették a palástkötőt, melyet a mellén csomóztak meg (Szent Vencel szobra a prágai Szent Vítus dóm Szent Vencel kápolnájában), vagy diszes láncsal kapcsolták össze (IV. Rudolf és felesége siremléke, Bécs, Szent István templom), de leginkább az történt, hogy egyszerűen a palástra erősített ékszerben megakasztották a zsinórt. Véleményem szerint a két címerpár erre kitűnően alkalmas, egyébként a címerekhez igen hasonló formájú ékszer visel kétsoros láncsal összeakasztva Szent Ágnes a Bertalan oltár mesterének a szent misztikus eljegyzését ábrázoló tábláján (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum). A felhozott példa ugyan közel másfél századdal későbbi, de tekintve az ékszer történetének szívsósan éló, vagy ujra felbukkanó momentumait, nem vezethet félre. A szicíliai, illetve e vonatkozásban már magyar Anjouk francia rokonai, a királyok és királynéik az ékszerjegyzékek tanúsága szerint számos lilimos ékszerrel, különösképpen fermail-al rendelkeztek. Ezekből egyetlen példány maradt a 14. század elejéről (Párizs, Louvre). A lilimos francia királyi ékszerek rokonai e különleges címerdiszek, Nagy Lajos király legszemélyesebb emlékei. Profán fejedelmi ékszerek utja századok óta nyitva volt a templomok felé, ez olyan régi, olyan általános gyakorlat, hogy bármilyen szép és érdekes példák is állnak rendelkezésre, fölösleges külön illusztrálni.

JEGYZETEK

(1) Szemelvényesen régi és modern kifejezések: latin: *affectura*, *fibula*, *firmacula* (*firmicula*), *monile*, *nusca* (*nuscula*), *nuchia* (*nuchus*), *tassellus* (*tacellus*), *pectorale* – francia: *affiche* (*affice*, *affiche*), *agrafe*, *aguille* (*aiguille*, *esguille*), *attache*, *fermail* (*fermillet*, *fermillot*, *fermoire*, *frémil*), *fermail rond*, *fibule*, *mordant*, *tasseau* (*tasiel*) – német: *Agraffe*, *Bratsche* (*bräze*) *Brosche*, *Fibel*, *Fürspan* (*vürspan*), *Heftlein*, *Nusche*, *Schliesse*, *Schmucknadel*, *Schnalle* *Spange* (*Hakenspange*, *Schmuckspange*), *Tassel* – olasz: *fermaglio*, *fibula*, *spilla* – angol: *brooch*, *ouche*, *ring-brooch*. – Az RDK-ban eddig három idevágó címszó jelent meg: *Agraffe* (E. MOSES), *Brosche* (O. SCHMITT) és *Anhänger*. Utalás történetik még a következőkre: *Fibel*, *Fürspan*, *Pluvialschliesse* (*Monile*, *Pectorale*), *Tassel*, *Ziarnadel*.

(2) BASSERMANN-JORDAN, E.: *Der Schmuck*, Leipzig, 1909. – EVANS, J.: *A History of Jewellery 1100–1870*, London, 1953. – STEINGRÄBER, E.: *Alter Schmuck*, München, 1956. – Idem: *L'arte del gioiello dal medioevo al liberty*, Firenze, 1965. – Ujabban, szép illusztrációkkal, főleg a nagyközönség számára: FALKINER, R.: *Investing in Antique Jewellery*, Norwich, 1968. – GREGORIETTI, G.: *Il gioiello nei secoli*, Miláno, 1969.

(3) A kérdéses ékszerek nagyobb része Magyarországon található és itt került elő. Másik két Londonba (British Museum és Victoria and Albert Museum) került példánnyal kapcsolatban ugyancsak számolni lehet a magyar származás, esetleg a magyar eredet lehetőségével. Az ékszercsoport származásának kérdése újabbban a krakkói (dómkincstár) koronák révén került szőnyegre, melyeket a velencei művészettel foglalkozó újabb kutatás Velencébe lokalizált. A kérdéshez a megelőző részletes bibliográfiával: KOVÁCS É.: Über einige Probleme des Krakauer Kronenkreuzes, *Acta Historiae Artium*, 17/1971. 254–259. 1. (az ékszerekről) – A British Museum-beli példányt először J. Evans mutatta be a "küllős brossok" sorában. A tipust, melyet ez a példány is képvisel Angliából és Franciaországból származtatja, szerinte innen terjedt el skandináv területekre. EVANS, J.: Mediaeval wheel-shaped brooches, *The Art Bulletin*, 15/1933. sept. 197–201. 1. – A Motala folyóban 1818-ban talált pompázatos nagy arany brosst a 14. század második felére keltezi s azt véli, hogy külső széle egy századdal későbbi kiegészítés (ibid. 198. 1. fig. 1.) ugyanezzel a példánnyal kapcsolatban újabbban felmerült a párizsi készítés lehetősége is, a 14. század első felében. – L'Europe Gothique XII^e XIV^e siècles, Douzième Exposition du Conseil de l'Europe, Párizs, 1968. 427. sz. – Az ékszereket, s a sajátos stílusnak a kérdését, melyet képviselnek egy rendkívül érdekes emlékcsoport keretében tárgyalja KOHLHAUSSEN, H.: Der Onyx Schaffhausen, *Oberrheinische Kunst*, 7/1936. 53–67. 1. Tőle származik a Hansa-művészet fogalma, melyet a csoportba tartozó és északon előkészült ékszerekre kreált (ibid. 66. 1.) A fogalmat – Lübeck feltételezett központi szerepével – átveszi: STEINGRABER, E.: i. m. (Alter Schmuck) 50. 1. E többféle szempontu csoportosításból – anélkül, hogy itt a kérdést részletezhettém – is kiderül, hogy bizonyos elemeit illetően legalábbis egy közel másfél századig követhető stílusról van szó (13. század eleje – 14. század közepe). Magam a krakkói koronákból és az ékszerekből kiindulva korábban a 13. századi nemzetközi "kozopolita" udvari stílus fogalmát javasoltam, a Maas-vidék indítékot jelentő hatásának és a korabeli Bizánc részvételének hangsúlyozásával (i. m. 142. jegyzet után.) Ezt a lehetőséget továbbra is valóságosnak látom. Itt csak annyit tennék hozzá, hogy a Maas és Rajna vidék művészete bizonyos elemeinek megőrzésében hallatlanul konzervatívnak mutatkozik ez a stílus. Nevezetesen, két lényeges motívuma, az öntött, spirálisan a térbe fejlesztett indadisz, stilizált absztrakt levelekkel díszítve, valamint a vert cizellált, vagy öntött állatfigurák (időnként vert figurák, applikált öntött fejfel) a korai román bronzöntő tradícióból származik. Ez a két elem külön-külön, de a későbbi csoportra jellemző formában megtalálható a Verduni Miklós műhelyhagyományából született Szent Anno és Szent Albinus ereklyetartó ládák oszlopfoin, 1186 körül (Maastricht, Sankt Michael apátság – Köln, Sankt Pantaleon). A stílus korai, 1200 körül készült képviselője egy öntött ezüst (?) medaillon az aacheni Münster kincstárában, melyet 1871-ben egy vecsernyepalást-csat készítéséhez használtak fel. Az áttört kerek medaillont egy axis mellett nagyjából tükröképes elrendezésben négy indák közé fonódó szőrnyalak díszíti. – GRIMME, E. G.: Der Aachener Domschatz, Ausstellung im Kronungssaal des Aachener Rathauses, *Aachener Kunstblätter*, 42/1972. 166. sz. – Ennél későbbi, a krakkói koronákkal azonos kora lehetett (1230–1250) az az arany-ékszer, melyet Berry hercegnő tulajdonából adtak el 1835-ben: csak Viollet-le Duc gyűjteményében levő rajz révén ismerjük. – VIOLETT-LE-DUC, E. E.: Dictionnaire raisonné du mobilier français, II. Párizs, 198. 1. 2. jegyzet, fig. 18. – Vö. LINK, E. M.: Hugo von Oignies, Inaug.-Diss. Freiburg in Br., 1964. 106. 1. (Link tévesen véli, hogy az ékszer megvan Párizsban, a Cluny Museum és Mme D. Gaborit-Chopin közlése szerint sem az említett gyűjteményben, sem a Louvre-ban nincs). Az ékszer külső keretét spirális indák közé bújtatott nyilas vadász, kurtós, kutyák, nyul, szarvasok élénkítik. Egyébként Hugo d'Oignies stílusának több karakterisztikumával Link hasonló eredményre jutott, mint én az ékszer-csoport stílusát illetően, kimutatva milyen mélyen gyökerezik e nagy újítóként számontartott ötvös stílusa a 12. századi előzményekben (ibid. 107, 108. 1.). Ez a tény nem hanyagolható el a velencei csoport megítélésénél sem. Vö. II Tesoro di San Marco opera diretta da H. R. HAHNLOSER, Firenze, 1971. 132. 1. Kat. 148. sz. Hugo szerzetes műveiben (Link egyébként nem tartja klasszikus értelemben vett filigránnak a figurákkal és növényi elemekkel díszített indaornamentikát, ibid. 93. 1.) a növényi elemek traktálása erősen naturalisztikus, de nem botanikai értelemben az, mint amire a későbbi 13. századi műveken találunk példákat. A velencei csoport értékelésével kapcsolatban mármost kétféle metodikai probléma merül fel: Feltétlenül a Hugo-féle filigrán s egyáltalán a filigrán viszonylatában kell-e megítélni az öntött indadisz? Továbbá, igazában a velencei műhelyeknek a széria termelésre törekvő, egyszerűsítő technikai eljárásaiban kell-e keresnünk a magyarázatot az öntött indadisz absztrakt stilizálására? Aligha: filigránra applikált állatfigurákat, sőt emberi alakokat nemcsak Hugo előtt, utána sem találunk: nála is csak két főművén, az evangeliarimfedélén és a Szent Péter ereklyetartón (Namur, Soeurs de Notre-Dame kolostor kincstára). E tény értékelése tehát csak az lehet, hogy egyéni (valószínűleg öntött indadisz utánzó) megoldása a valószínűleg korábban világi mesterként működő ötvös-szerzetesnek, nem pedig egy olyan döntő lépés, melyet ő tesz meg számtalan követőtől kísérve. A filigrán és az öntött indadisz stílusának alakulása igenis mutat párhuzamos vonásokat, de főleg nem ebben a viszonylatban. Ami a másik kérdést illeti, szerintem nem az eljárások "manufakturális" egyszerűsítéséről van szó, hanem

stilusról, egyszerűen arról a növényi stílusról, mely a bronzöntésben, s egyáltalán az öntésben gyökerezik. Az ujtás a korai öntött tárgyak egybe öntött indadiszéhez és belefonódó figuráihoz képest csupán csak annyi, hogy külön készül az inda és külön az applikálandó disztés, de ez sem következetes gyakorlat, továbbra is vannak egybe öntött darabok. Az indák spirális, a stílus végső fázisában a disztő állatok tartó-gyűrűje: térben kifejlesztett síkdisztmény: ellentmondásos és némileg manierisztikus. Az inda végül teljesen elsatnyul, vagy el is tűnik. Ebből következik többek között az, hogy a velencei eredetű tárgyak csoportjába sorolt Staró Boleslaw-i Szent Vencel vérereklyetartó a relatív kronológiát tekintve semmiképpen sem állhat a sor végén, hanem ellenkezőleg. (HAHNLOSER, H. R.: i. m. 149. l.). Viszont nem koragotikus velencei munka a 13. század elejéről a Szent Miklós ujereklyetartó, hanem a század végén készült (Prága, Szent Vitus dóm kincstára). – POCHE, E.: Svatovitsky Poklad, Galerie Obelisk, Prága, 1971. 4/2 tábla. – Vö. 66. jegyzet.

(4) KOVÁCS, É.: i. m. 255. l. 8, 13. kép. – A harmadik pár fele: KURRAS, L.: Das Kronenkreuz im Krakauer Domschatz, Nürnberg, 1963. 90. l. 30. kép.

(5) KOVÁCS, É.: i. m. 255. l. 71. jegyzet.

(6) SCHULTZ, A.: Das höfische zur Zeit der Minnesänger, 2. kiadás, Lipcse, 1889. I. köt. 279. l. – idézi: RADY, O.: Das weltliche Kostüm von 1250-ca 1410 nach Ausweis der Grabsteine im mittelhiesischen Gebiet, Kiadatlan dissz. Frankfurt a. Main, 1922. 25. l. – BASSERMANN-JORDAN, E.: i. m. 76–77. l. 90a–b. kép. – FALKE, O. von: Der Mainzer Goldschmuck der Kaiserin Gisela, Berlin, 1913. 26. l. – EVANS, J.: i. m. (A History) 51. l. – Vö. LEXER, M.: Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, Lipcse, 1872. TASSEL. – Utóbbira Dr. Eva Nienholdt hívta fel a figyelmet Dr. Baranyai Bélánéhoz írt levelében, 1972. dec.

(7) A "Tasselmantel" tulajdonképpen "Rückenmantel", melynek egy változata a "Nuschenmantel" azaz elől, középen egy ékszerrel összefogott palást. – RADY, O.: i. m. 24, 81. l. – THIEL, E.: Geschichte des Kostüms, Berlin, 1968. 172–174. l. – "Nuschenmantel": ibid. 202. l. 176. kép.

(8) "Nach dieser Schnur wird der Mantel (eigentlich erst seit Paul Post) auch Schnurmantel genannt, oder man spricht im Hinblick auf die Tassel auch vom Tasselmantel. Er war der vom Edelmann u. der Edelfrau getragene Mantel. Typische Haltung der Frau oft mit Griff einer Hand in die Schnur" Eva Nienholdt leveléből: l. 6. jegyzet. – Ez a gesztus a férfiaknál is megfigyelhető: így a bambergi lovas és a királyi "gisants" Saint-Denis-ben.

(9) Hátoldalán körirat: COMITIS LUDOVICI DE VROBVR. A szakirodalomban általában tényként szerepel, hogy egykori tulajdonosa II. Lajos Frohburgi gróffal lehet azonos, ki II. Frigyes császár kíséretében 1225–1254 között többször megfordult Itáliában is: onnan származna az előoldalt disztő római Pax Augusteat ábrázoló sardonix cameo. OERI, J. J.: Der Onyx von Schaffhausen, Zürich, 1882. – idézi: KOHLHAUSSEN, H.: i. m. 53–54. l. – Vö. STEINGRÄBER, E.: i. m. (L'arte) 291. 14–15. kép.

(10) A térdelő alak hosszu ruhát és palástot, állkendőt (Gebende) és szövetsapkát visel – de ékszerek ábrázolása hiányzik. BALOGH, J.: Árpádkori szobrokról, 2. A szentkirályi lunetta, Az Országos Szépművészeti Múzeum Közleményei, 8. sz. – 1956. 20–321. – Vö. DERCSÉNYI, D.: Románkori építészet Magyarországon, Budapest, 1972. 138. kép. Hasonló fejdiszt viselnek a jáki donátornő és a "Mária halála" jelenet női alakjai ugyanott. – GEREVICH, T.: Magyarország románkori emlékei, Budapest, 1938. CCXLII–CCXLIII. tábla. – Alapjában véve a koronázási palást – főleg a gallér miatt – ugyanennek a köpeny típusnak felel meg.

(11) Korábbi elképzelésem, hogy a kétfejú sasos ékszer pár mérete miatt nem lehetett női ékszer, nem áll. A méret valószínűleg semmit sem dönt el. – KOVÁCS E.: i. m. 251. l.

(12) Általában meglehetősen ismert emlékekről van szó, ezért már a korábbi felsorolásnál sem jeleztem meg az ábrázolások forrását, s később sem teszem: kivételt jelentenek a ritkábban említett és reprodukált példák. Így a nürnbergi Szent Katalin szobor (L'Europe Gothique 114. sz.) és Otto von Bodenlauben és felesége síremléke. – FEULNER, A.–MÜLLER, TH.: Geschichte der Deutschen Plastik, München, 1953. 87. kép.

(13) LEXER, M.: i. m. TASSEL Mhd. "tassel" vom mlt. "tasseles", afr. "tassiel", Zierknopf, auch Scheibenfibel aus Edelmetall war am Ende der den Mantel im 13. und frühen 14. Jahrh. Über der Brust festhaltenden einfachen oder doppelten Schnur (auch Riemen) befestigt und wurde durch Löcher am Mantelrand geknüpft. Hiedurch wurde das Herabgeleiten des geöffneten Mantels verhindert. – Vö. SCHULTZ, A.: i. m. I. köt. 279. l.

(14) A felerősítéshez valószínűleg a diszítés kiálló elemeit használták fel (sasos ékszerek), vagy a luksorral keretezett alátétet, a harmadiknál az alsó gyűrűt.

(15) Kunstdenkmale der Bezirke Dresden, Karl-Marx-Stadt, Leipzig, Bildband, Berlin, 1972. 32. kép. – Egy Wiprecht von Groitzsh a pegauai bencés apátságának adja 1109-ben "mantellum eius preciosissimum insigniter et artificiose satis auro textum". – BISCHOFF, B.: Mittelalterliche Schatzverzeichnisse, Erster Teil, Von der Zeit Karls des Grossen bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts, München, 1967. 137. sz.

(16) Vö. 1. – Igen sok változat található, Pl. duplaszálas teljesen egyszerű palástkötő Szent Lajos siremlékének egyik "pleurante"-ján, Joigny grófnéjának lányán: 13. sz. vége. – Lánc és zsinór együtt Gebhardt von Querfurt sírszobrán (1385 körül). – FRÜNDT, E.: Sakrale Plastik, Hanau, 1966. 96–97. kép. – A zsinórt igen korán díszes ékszer-lánc is helyettesítheti. Viszonylag kései, de igen jellemző példa: Braunschweigi Ottó herceg feleségének, Ágnesnek vésett képe a Welfenschatz Plenariumán, 1339-ből. A hercegnő prémmel bélelt palástját nagy kerek rozettával díszített Tasselek ékesítik, az összekötő lánc apró pajzsockákból és rozettákból van összeállítva: úgy tűnik, mintha középen egy nagyobb kiemelt tagja is lenne a láncnak. – FALKE, O. von-SCHMIDT, R.-SWARZENSKI, G.: Der Welfenschatz, Frankfurt am Main, 1930. I. Anjou Lajos herceg 1379-ben saját maga diktálta kincsjegyzékében "atache de mantel"-nek nevezi a sarniros tagokból álló palástkötő láncot. – MORANVILLÉ, H.: Inventaire de l'orfèvrerie et des joyaux de Louis I duc d'Anjou, III. fasc. Párizs, 1905. 3536. és 3537. sz. – Egy ülő Szent Vencelt ábrázoló ötvöstárgyról pedig így szól: "Et est vestue ladicte ymage d'un mantel qui tient par devant a une atache faicte d'orfèvrerie... et sur Chascun costé dudit mantel ou tient ladicte atache, a un fermail sans broche..." ibid. II. fasc. 1964. 455. sz. – Véleményem szerint a díszes ékszer lánc-összekötőtt kései Tasselekből származik a barokkori magyar mentekötő. Vö. HÉJNÉ DÉTÁRI A.: Régi magyar ékszerek, Budapest, 1965. 32., 35. kép.

(17) VIOLET-LE-DUC, E.E.: i.m. IV. kötet, Párizs, 1873. LACET 70–72. I. fig. 1. (71. I.) és MANTEAU ibid. 106. I. fig. 7. (106. I.). – Vö. MESPLÉ, P.: Toulouse, Sculptures Romanes – Musée des Augustins (Inventaire de collections publiques francaises), Párizs, 1961. 8. 66. sz. – Chefs-d'oeuvres romans de Musées de Province, Musée de Louvre, 1957–1958. Kat. 83. sz.

(18) FÜLEP L.–ZÁDOR A. (szerk): A magyarországi művészet története, IV. kiadás, Budapest, 1970. 42–44. I. (DERCSÉNYI D.)–DERCSÉNYI D.: i.m. 10–11. I.

(19) DERCSÉNYI D.: i.m. 37. kép. – A császári kosztümök különböző típusairól: DEÉR, J.: Die Pala d'Oro in neuer Sicht, Byzantinische Zeitschrift, 62/1969 327–332. I. – A díszes nyakszegélyről: ibid. fig. 6.9.

(20) Általános nézet az, hogy a kopt tunikák hasonló szövött dísz az előzmény. – A római S. Praxedes templom S. Zeno kápolnájának egyik lunettájában Szűz Mária és "Theodora Episcopa", azaz a templomot építtető Pasqualis pápa anyjának társaságában megjelenő szent testvérpár, Praxedis és Pudenziana köpenyének mellén ugyancsak látható az orbiculi. A mozaik a 9. század első feléből való (817–824).

(21) Mindkettőnek képét közli DEÉR, J.: Der Globus des spätrömischen und des byzantinischen Kaisers. Symbol oder Insigne? Byzantinische Zeitschrift, 54/1961. IX. tábla, 1.3. kép.

(22) FILLITZ, H.: Katalog der Weltlichen und der Geistlichen Schatzkammer, 4. kiadás, Wien, 1968. 163. sz. VI. tábla.

(23) A felerősítésre – amennyiben a vitrinben ezt látni lehet – kis drót fülek szolgálnak.

(24) KOVÁCS É.: i.m. 241–248. I.

(25) EVANS, J.: i.m. (A History) 51. I.

(26) GUILLAUME D'ORANGE: Li coronemens Looy's és Li romans d'Alixandre. – VIOLET-LE-DUC, E.E.: i.m. IV. kötet, Párizs, 1873. 110–111. I.

(27) DU CANGE: Glossarium mediae et infimae latinitatis, Tomus VIII. Niort, 1887. TASSELLUS, Fimbria, ex Anglico Tassel. Tacellus ua. továbbá: TESSELLA, nostris Tassel et Tasseau, ornamentum speciei formae quadratae. "Tassel doret, quarsat à pierres verdes et rouges." (1371). – TAXELLUS 2. – Kritikája: TEXIER, L'ABBÉ: Dictionnaire d'orfèvrerie, Párizs, 1857. 372–373. hasáb.

(28) L. előbbi jegyzet. – VIOLET-LE-DUC, E.E.: i.m. IV. kötet, Párizs, 1873. 110. I. 3. jegyzet. "Tassel, tasseau veut dire une pièce carrée, et aussi une agrafe quadrangulaire. – Sajnos nem volt módomban használni az alábbi alapvető munkákat: QUICHERAT, J.: Histoire du Costume en France, Pá-

rizz, 1875 és GAY, V.: *Glossaire archéologique du Moyen-âge de la Renaissance*. I-II. kötet, Párizs, 1887–1928. Repr.: 1967.

(29) LEXER, M.: i. m. TASSEL. Vö. 13. jegyzet.

(30) *Le couronnement de Louis, chanson de geste du XII^e siècle*, ed. LANGLOIS, E. Párizs, 1925.

(31) Huszti Dénes, az érdekes dokumentum első magyar feldolgozója még velencei kereskedőnek tartotta a jegyzék készítőjét, s egyáltalán, a velencei-magyar kereskedelem dokumentumainak sorába iktatta be a számadást. – HUSZTI D.: IV. Béla olaszországi vásárlásai, Budapest, 1938. 7–8. l. – Ez a nézet terjedt el általában a külföldi szakirodalomban is. Zolnay László, aki igen meggyőző érvekkel keltezte (1264 első fele), erőlyesen cáfolta ezt a lehetőséget. Valójában a velencei származatásnak legkomolyabb érve volt a tény, hogy az irat Velencében maradt meg – egyébként az áruk a legkülönbözőbb helyektől származnak. – ZOLNAY L.: István ifjabb király számadása 1264-ből, Budapest Régi-ségei, 21/1964. 79–114. l. – Györfly György megállapította, hogy az eddigi kiadások rendkívül sok elírást, hibát tartalmaznak. Foglalkozik egy esetleges újabb kiadás gondolatával, melyhez csatlakozva elkészíteném a computus viselet- és művészettörténeti feldolgozását.

(32) Syr Wylamul alakjával és szerepével bizonyos hasonlóságot mutat Ponce de Champoussin-nek, Henrik konstantinápolyi császár bizalmasának lovag-, diplomata- és pénzügyként jellemzett alakja, ki urának megbízásából több ízben járt el nyugaton különféle ügyekben: 1208-ban például ereklyéket és a császári kincstár ékszereinek egy részét próbálta eladni, vagy elzalogosítani. – Henri de Valenciennes: *Histoire de l'empereur Henri de Constantinople*, ed. LONGNON, J.: Párizs, 1948. 106. l. 4. jegyzet.

(33) A számadás tételei között tehát minden jellemzően 13. századi ékszerfajta előfordul: két arany fejdísz (46, 57), egyébként nagyönis eltérő értékben (20 és 40 márká), feltűnően sok (15 darab) öv: négy zománcos (1, 6) egyenként 8 márká értékben, 1 darab aranyból (18), "quem R. cinxit" s mely 10 márkát ért, négy súlyosabb ezüst öv (40, 61, 63, 91) és hat egyszerűbb, ugyancsak ezüstből, 1–1,5 márká értékben (21, 22, 24, 28, 34). Hat darab gyűrű aranyból, általában egyenként 2 márkáért (26, 27, 110), egy balásrubinnal díszített 10 márkát érő (99) és egy ezüstkötvény fél márkáért (107). A 3 márká értékű arany kereszt (108) tehát semmi esetre sem lehetett kápolna felszerelése mint Zolnay gondolta, hanem mellikereszt: ezt egyébként a király megtartotta magának, Zolnay a monile láncnak gondolja, sőt kitüntetés számba vehető nyakláncnak: ez tévedés. ZOLNAY L.: i. m. 103. l. – Legnehezebb elképzelni a zománcos ezüstövek megjelenését: valószínűleg ágyazott zománcos ezüst veretekkel díszített példányokról van szó. Egyetlen zománcos ezüst díszekkel ellátott öv Fernando de la Cerda infáns sírjából (+1275) került elő. Ugyanakkor még adat van arra, hogy Párizsban 1309-ben eltilták az olyan zománcos övdíszek készítését, melynek ezüst alapja préselt minta (férie en taz). – FINGERLIN, I.: Gürtel des hohen und späten Mittelalters, München-Berlin, 1971. Kat. 61. sz. 25. l. 96. jegyzet. – Címeres ezüst övcsat és öv töredéke a Seligman gyűjteményben (1280 körül) – *Medieval Art from private Collections*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1968. 133. sz.

(34) Raynaldusról: ZOLNAY L.: i. m. 92–93 l.

(35) A genti posztó mellett egyébként a computusban ugyancsak bőségesen előforduló kínai és egyéb ázsiai selyem, luccai és milánói selyemszövet szolgálhatott köpeny anyagául, néha nemes prémmel bélelve. Így írja le a köpenyt a két idézett francia forrás is. Vö. 25. jegyzet.

(36) BENKŐ L.: *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, Budapest, 1967–1970.

(37) Az oklevél a gyulafehérvári Káptalani Levéltárból került az Országos Levéltárba (D. 30356). – Kiadva: Hazai Okmánytár, VIII. Budapest, 1891. 121–123 l. – A végrendelet 1270–1277 között kelt. – KARÁCSONYI J.: *A magyar nemzetségek a XV. század közepéig*. Budapest, 1901. 183–184. l. – Az oklevelet Érszegi Géza volt szíves megmutatni, Karácsonyi művére pedig Györfly György hívta fel a figyelmet: szíveségüket ezuton köszönöm. – SZAMOTA-ZOLNAY: *Magyar oklevél szótár*, Budapest, 1902–1906. NÁSA, NÁSA: tévesen megkettőzi az adatot.

(38) BARTAL, A.: *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis Regni Hungariae*, Budapestini, 1901. NÁSA, NÁSA, NÁSA, NÁSA. – SZAMOTA-ZOLNAY: i. m.

(39) BENKŐ L.: i. m. NÁSA

(40) KNIEZSA I.: *A magyar nyelv szláv jövevényszavai*, I. kötet, I. rész. Budapest, 1955. NÁSA

- (41) MOOR E.: Az Árpád-monarchia kialakulásának kérdéséhez, Századok, 104/1970. 377. l. – Moor dolgozatára Héjné Détári Angéla figyelmeztetett: szíveségét ezuton köszönöm.
- (42) "Item sorori mee lego vittam de gemmis, item coopertorium capitis aureum, item aurifrigium ad crines crispandum, item populum quod fatyl vocatur de gemmis et auro hec omnia lego sorori mee".
- (43) Az ékszerek a keleties kafránt zárták volna oldalt. – KOVÁCS, É.: i. m. 257. l.
- (44) FALKE, O. v.: i. m. 25–26, 28. l. VII. tábla és 23. kép.
- (45) FALKE, O. v.: i. m. 26. l.
- (46) MEYER, E.: Zur Geschichte der hochmittelalterlichen Schmuckes, Das siebente Jahrzent, Festschrift zum 70. Geburtstag von Adolph Goldschmidt, Berlin, 1935. 19–22. l.
- (47) STEINGRÄBER, E.: i. m. (Alter Schmuck) 12. kép. – LIPINSKY, A.: Sizilianische Goldschmiedekunst im Zeitalter der Normannen und Staufer, Das Münster, 10/1957. 158–159. l. 27, 28. kép (hátdal is).
- (48) CHAMOT, M.: English Mediaeval Enamels, London, 1930. 6. l. 4. sz. – MEYER, E.: i. m. 20. l. – STEINGRÄBER, E.: i. m. (Alter Schmuck) 26. l. 10. kép. – 11. század végi német munkának tartja: EVANS, J.: i. m. (A History) l. b. tábla.
- (49) MEYER, E.: Goldschmiedekunst des 9. bis 13. Jahrhunderts, Zeitschrift für Kunstgeschichte, 10/1941–42. 192. l.
- (50) Falke szerint az ékszer együttes Gizellé, III. Konrád császár feleségéé volt, az újabb felfogás szerint a száz és százi császárnők több generáción keresztül felhalmozódott kincse. – FALKE, O. v.: i. m. – SCHRAMM, P. E.–MÜTHERICH, FL.: Denkmäler der deutschen Könige und Kaiser, München, 1962. 144. sz. A típus és főleg a granuláció miatt nem tartja nyugati munkáknak a kerek fibulákat ROSENBERG, M.: Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage, Granulation, Frankfurt a. M., 1918. 143–148. l. – Akárhogyan is van, a császárnők jogi helyzetéből (consors regni) következik a hivatalos reprezentáció. – Vö. VOGELSANG, TH.: Die Frau als Herrscherin im hohen Mittelalter, Göttinger Bausteine zur Geschichtswissenschaft, Bd. 7, Göttingen–Frankfurt–Berlin, 1954.
- (51) FALKE, O. v.: i. m. 2–10. l.
- (52) Elég ha a császárpálástra utalunk. l. 21. jegyzet.
- (53) Mivel tudommal a magyar szakirodalomban kísérlet sem történt e jellegzetes típus elkülönítésére, s így elnevezése is változó és bizonytalan, használok ideiglenesen a németben néha előforduló Ringbrosche és az angol ring-brooch értelemszerű megfelelőjét. Szabályos egyszerű karika formában található meg Sinka mester kincsében (+1321) (Bp. Nemzeti Múzeum) képe: DOMANOVSKY S. (szerk.): Magyar művelődéstörténet, Budapest é. n. (1939) 344. l.
- (54) Egyszerű és díszes példányok a Magyar Nemzeti Múzeumban, különösen szép darabok a Carrand gyűjteményben (Firenze, Museo Nazionale di Bargello), igen sok volt a múlt századi francia magángyűjteményekben. – DARCEL, A.: Le moyen age et la renaissance au Trocadéro, Gazette des Beaux-Arts, 18/1878. 558–559. l. – Igen érdekes, többnyire kisméretű aranyozott ezüst, áttört filigrános példányok az amundei leletből (Stockholm, Statens Historiska Museum) – UGGLAS, C. R. af.: Gotländska silverkatter, Stockholm, 1936. 22–30. sz.
- (55) EVANS, J.: i. m. (Mediaeval) 197. l.
- (56) Nürnbergben a népviseleti kiállításon sok a szivalaku, vagy női mellidiszként, vagy férfi nyakendőtüként kiállítva. – RÜCKLIN, R.: Das Schmuckbuch, I–II. kötet, Leipzig, 1901. I. kötet, 179, 180. kép. II. kötet (Tafelband), 148/9–11, 149/5, 150/3. ábra. – Zólyom megyei népies példák: CZOBOR, B.–SZALAY, E.: Die historischen Denkmäler Ungarns, II. kötet, Budapest–Bécs, é. n. (1896). 450. l. 524. kép.
- (57) Szerb és olasz felirata: Zapon velijega kneza humskog Petra – pretende comiti Pet. – RADOJČIĆ, S.: Propyläen-Kunstgeschichte, Jugoslawien, Berlin, 1968. 255. a. 277. l. – Mittelalterliche Kunst Serbiens, Staatliche Museen zu Berlin, é. n. Kat. 221 sz.
- (58) A "Régistres des Métiers et Marchandises de la ville de Paris" 1261–1269 között rögzíti a már korábban kialakult és szabályozott gyakorlatot, ezt egészítik ki rendeletekkel cca 1360-ig. – ed. DEPPING, G.–B.: Réglements sur les arts et métiers de Paris, rédigés au XIII^e siècle, et connus sous le nom

du livre des métiers d'Étienne Boileau, Párizs, 1837. IX. XIII. 1. – A kérdéses testületek: XIV, XXV, XLI, XLII. – Saint Louis à la Sainte Chapelle, Párizs, 1960. Kat. 113. sz. (a legkorábbi megmaradt kézirat a 14. század elejéről.)

(59) DEPPING, G.-B.: i.m. titre XLI. 94-95 l. 94 l. 2. 3. jegyzet. – Jean de Garlande 1080-ban, vagy 1908 körül írott „szótárában” ez áll a párizsi „firmacularii”-ről XIX. Firmacularii habent antese firmacula magna et parva, de plumbo facta et stagno, ferro et cupro, habent etiam monilia pulcra et nolas resonantes.” – GÉRAUD, H.: Paris sous Philippe-le-Bel, d'après des documents originaux, et notamment d'après un manuscrit contenant le rôle de la taille imposée sur les habitants de Paris en 1292, Párizs, 1837. 580-584, 590 l.

(60) III. Henrik 1272-ben Párizsban biztonságra helyezett ékszerei között, idézi: EVANS, J.: i.m. (A History) 51 l.

(61) Szerelmespárt ábrázoló Minne-ékszert én csak a 14. századból ismerek (ezüst Fürspan a Nienkerken család címerével, 1335 körül, Prov. Mus in Stettin – övcsat? német, 14. század első fele, Halle, Prov. – Museum Moritzburg). – RDK AGRÁFE címszó – STEINGRABER, E.: i.m. (Alter Schmuck) 44 l. 50. kép.

(62) Készült a 13. század harmadik negyedében. – KOVÁCS É.: i.m. 255, 258 l. 9. kép.

(63) Az együttes 1220-1230 körül készült. A korona egy tagja Londonban van a British Museumban. – GREGORIETTI, G.: i.m. 167 l. (14. századi keltezéssel) – A korona nagyobb, négy csuklós tagból álló részét az ékszerőredékkel együtt egy francia gyűjtőtől vásárolták meg a múlt században, azzal a nagyon óvatosan kezelendő közléssel, hogy az ékszerek Magyarországról származtak. Színes képpel közli: HÉJYNÉ DÉTÁRI A.: i.m. 11. sz. – KOVÁCS É.: Egy elveszett magyar korona, Művészettörténeti Értesítő, 1968. 212-213 l. (korábbi irodalommal).

(64) EVANS, J.: i.m. (Mediaeval) 197 l. 3. kép. – STEINGRABER, E.: i.m. (Alter Schuck) 51-52 l. 67. kép.

(65) KOVÁCS É.: i.m. (Über einige Probleme) 255 l. 10. kép.

(66) 1. 3. jegyzet. – A krakkói keresztre szerelt diszesebb korona lovas alakjainak későbbi, 13. század végi megfelelői a halberstadti dómkincstár Nagy Károly ereklyetartójának fedelét díszítő medaillonok, lapos áttört, páncélos lovasokat ábrázoló reliefek, lényegében azonos, végső fázisát mutatják ennek a stílusnak mint a budapesti fibula és a prágai ereklyetartó. – MEYER, E.: Das Dom-Museum Halberstadt, Halberstadt, é.n. (1936). 28-29 l. 30. kép. – A Nagy Károly ereklyetartót a Mass-vidéki iskolához kapcsolja: APPULM. H.: Der Karls-Teppich in Halberstadt, Aachener Kunstblätter, 24-25, 1962-63. 145-147 l. 7. kép.

(67) Evans általában túl későn datál: a krakkói koronával összefüggő British Museum-beli ékszert a 14. század első felére, illetve elejére. – EVANS, J.: i.m. (Mediaeval) 197 l. 2. kép. – Idem: i.m. (A History) 13. tábla, b.

(68) BORDIER, H.: Note sur les affiques (séances 10 février et 10 mars 1875), Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France, 36/1875. 247-258 l.

(69) BORDIER, H.: i.m. 247 l. – Guill. de Guigneville, 1330: „Sur quoi lon met un affichail Qui autrement est dit fermail”, – V.ö. TEXIER, L'ABBÉ: Dictionnaire d'orfèvrerie, Párizs, 1857., – AFFICHE, AFFICE, AFFIQUE.

(70) „fermaus rons”, titre. (Fremailliers de laiton a Livre de Métiers-ben). – DEPPING, G.-B.: i.m. 96 l. – Az „affique” a mai francia nyelvben teljesen elavult. P. Verlet ut közlése, 1972.

(71) EVANS, J.: i.m. (Mediaeval) 201 l. 9. jegyzet.

(72) BISCHOFF, B.: i.m. 84. sz.

(73) BASSERMAN-JORDAN, E.: i.m. 77 l.

(74) STEINGRABER, E.: i.m. (Alter Schuck) 51-52 l. 69-27. kép.

(75) l. 56. jegyzet.

(76) LEXER, M.: i.m. FÜRSPAN – BASSERMAN-JORDAN, E.: i.m. 77 l.

(77) BENKŐ L.: i.m.

(78) MELICH J.: Calepinus latin-magyar szótára 1585-ből, Bp. 1912.

(79) 15. századi példányok ritkák: EVANS, J.: i.m. (A History) 12/d, e és 14. kép. – RÜCKLIN, R.: i.m. 506. tábla.

(80) BORDIER, H.: i.m. 258 l.

(81) DERCSÉNYI D.: Nagy Lajos kora, Budapest, é.n. (1942) 108-108 l. XV. tábla. – MAKKAI L. – MEZEY L.: Árpádkori és Anjou-kori levelek, Budapest, 1960. 24. tábla. – A Homonnaiak címerében öv-csat van. – BÁRCZAY O.: A heraldika kézikönyve, Budapest, 1897. 169 l.

(82) Frank nemzetség. – BASSERMAN-JORDAN, E.: i.m. 77 l.

(83) A rend lovagjainak pajzsán és pecsétjén címerük felett jobbra övcsat, vagy kapocs. – SMOLA, G.: Das Grabgewand Herzog Ernst des Eisernen, Sonderdruck aus der Festschrift 150 Jahre Joanneum Joannea, Publikation des Steiermärkischen Landesmuseums und der Steiermärkischen Landesbibliothek, Band II. Graz, 342 l.

(84) FRÜNDT, E.: Sakrale Plastik, Hanau, 1966. 96-97 l.

(85) Fernando de la Cerdá infáns övén egész címergyűjtemény található, de nem a sajátjaiból. – Magyarországi Klemencia hagyatékának kiadását pontos jegyzékkel történt: Item, une ceinture des armes de Hongrie, 35 s. par., vendue à missire Nicole de Cailloué. Item, une surceinte des armes de Hongrie, 35 s. par., vend à Guillaume de Fourques, FINGERLIN, I.: i.m. 51-54, 261 l. 61. sz.

(86) OERI, J.J.: Der Onyx von Schaffhausen, Zürich, 1882. – idézi: KOHLHAUSSEN, H.: i.m. 53-54 l.

(87) Varju állította össze a Magyar Művelődéstörténet (szerk. DOMANOVSKY S.) képanyagát. – ibidem I. kötet, Budapest, é.n. (1939). 331 l.

(88) KOVÁCS É.: i.m. (Über einige Probleme) 250 l.

(89) KOVÁCS É.: i.m. (Über einige Probleme) 250-251 l. – Jeanne de Boulogne, II. (J6) János francia király feleségének leltárában (+1360) is szerepelt egy arany sasos korona része: 85 item. Une pièce de couronne à un aigle d'or, au dessus VI. pelles et autre perrerie. – DOUET D'ARCO, L.: Inventaire des meubles de la reine Jeanne de Boulogne seconde femme du roi Jean, Bibliothèque de l'École de Chartes, 40/1897. 557 l. – Münchenben (Schatzkammer der Residenz) van egy 1350 körül keltezett lilomos korona, három samritáj álló oroszlánfigurák fedik, ebben az oroszlánok révén Hollandi Margit, Bajor Lajos felesége koronáját látják, holott nyilvánvaló, hogy eredetileg egy minden samrit diszítő, kifejezetten diszítő elemről van szó. BRUNNER H.: Schatzkammer der Residenz München, 1970 15. sz.

(90) POLENAKOVIĆ-STEJIĆ, R.: Une rare découverte du Moyen-âge faite dans le village de Gorno Orizari, pres de Kočani, en Macédoine, Actes du XII^e Congrès international d'études byzantines, Ochride, 1961. Tome, III. Belgrad, 1964. 321-324 l. 1, 5, 6. kép.

(91) SOLOVJEV, A. V.: Les emblemes heraldiques de Byzance et les slaves, Seminarium Kondakovianum, 7/1935. 126-152, 163-164 l.

(92) BRAULT, G. J.: Early Blazon, Oxford, 1972. 5 l. – ULMENSTEIN, Ch. U. Fh. v.: Über Ursprung und Entstehung des Wappenwesens, Forschungen zum deutschen Recht, Band I. Heft. 2. Weimar, 1941.

(93) CSOMA J.: Magyar nemzeti címerek, Budapest, 1904. 34-37 l. képe 35 l. és I. tábla 3. kép.

(94) A magyar szakirodalomban általában elfogadott a vélekedés, hogy a két nagyobb címerrel együtt könyvtábla diszek voltak, mivel nem szerepelnek az aacheni magyar kápolna felszerelését felróló két korai forrásban, csak 1657-től kezdve az aacheni leltárakban, mikortól kezdve viszont a kápolnához tartozó misekönyvet már nem említik. – DERCSÉNYI D.: i.m. 167-169 l. egyik pár képe: 169 l. – Valószínűleg vecsernyepalást kapcsa: GRIMME, E. G.: i.m. 80. sz.

(95) Nagy Lajos király „Tasselmantelt” visel a Képes Krónika címlapján. A patkót tartó struccról utjabban LIPINSKY, A.: Il reliquiario di S. Costanzo in S. Stefano a Capri, Napoli Nobilissima, 7/1968. 34-40 l. – Nagy Lajossal hozza kapcsolatba Erzsébet királynőnek Zsigmond lányának Bécsben elzalogosított láncát ugyanazon motívum alapján: HÉJNÉ, DÉTÁRI A.: Rekonstruktion der gotischen Prunkkette einer ungarischer Königin, Évolution generale et Développements régionaux en histoire de l'art, Actes du XXII^e Congrès International d'Histoire de l'Art, II. kötet, Budapest, 1969. 641-647 l.

A rajzokat Patay Pálné készítette

ZWEI SCHMUCKSTÜCKARTEN DES 13. JAHRHUNDERTS IN UNGARN

Die Tasseln, die beiden den Mantel an den Schultern zierenden Schmuckstücke, der charakteristischste Schmuck der Tracht der Vornehmen im 13. Jahrhundert kennen wir nur aufgrund von Beschreibungen und Abbildungen, dies gab mehrfach zu Missverständnissen Veranlassung. Jetzt gelang es, drei Schmuckstückpaare in ungarischen Sammlungen zu identifizieren. Mit ihrer Hilfe lässt sich Charakter und Geschichte dieser Schmuckart feststellen. Die Tasseln hatten ursprünglich keine selbständige Bestimmung, auf den Mantel aufgenäht, waren sie dessen ständiges Zubehör. Sie kamen neben oder unter den Quastenenden der den Mantel zusammenhaltenden Schnur hervor. Dies gilt für das 13. Jahrhundert. Ihre französische Benennung lässt sich vermutlich von der Quadratischen Metallplatte ableiten, die im Verlauf des 12. Jahrhunderts am Mantel der Einfädelung der Schnur diente. Der Ursprung des Schmuckstückes führt zu dem „orbiculus“ der byzantinischen Galatracht (Tunika und Mantel), so am Mantel Rogers II. von Sizilien im deutschen Kaiserornat (Wien, Schatzkammer). Wahrscheinlich ist der ungarische Name des Stückes: „násfá“, slawischen Ursprungs und verweist auf Gewänder byzantinischer Art aufgenähten Schmuckstücke.

Ganz ähnlich ebenfalls Tasseln können die wappengezierten Geschmeide gewesen sein, die König Ludwig I. von Ungarn dem Münster in Aachen verehrte. Abkömmling der Tassel oder des „násfá“ ist die Mantelschliesse („Mentekötő“) der ungarischen Galatracht der Barockzeit.

Räumlich und zeitlich viel verbreiteter ist die andere Schmuckart (firmacula, affique, Fürspan), für sie ist die an der Vorderseite bewegliche Nadel bezeichnend. In Ungarn ist die früheste Minne-Variante zum Vorschein gekommen, und in dem Ungarischen Nationalmuseum findet sich auch eine aus Krone und ähnlichem Schmuck bestehende, einzige bisher bekannte „Garnitur“. Ihr mittelalterlicher ungarischer Name ist vermutlich „köszöntő“. Alle beide Schmuckarten besitzen wappengeschichtliche Beziehungen.

A BAROKK MŰVÉSZET KEZDETEI GYŐRBEN

A művészettörténeti stílusok vizsgálatakor a kezdetek elemzése mindig nehezebb feladat, mint a már uralomra jutott, a társadalom minden rétege által magától-értetődőnek tartott stílus rendszerének vizsgálata. A kezdetekkor elsősorban arra keresünk választ, mikor, miért, milyen körülmények és szervezeti keretek közt tűnt fel az új művészeti stílus, milyen társadalmi rétegek támogatták s kik gátolták megjelenésében. Milyen sajátos nyelven szólalt meg, és ez az új nyelv s az általa közvetített mondanivaló mennyiben különbözött a régi művészettől. Ezek a kérdések elsősorban ott vetődtek fel hangsúlyosan, ahol az új művészet erősen ki-éleződött körülmények közepette tűnt fel, s ahol, – mint Győrben is, – viharos események kísérték jelentkezését. Bár ezeknek az eseményeknek középpontjában nem a barokk-művészet jelentkezése állt, hanem a jezsuita rend győri letelepedése, a kettő azonban szorosan összefügg egymással.

A barokk kultúra Magyarországra az egyes művészeti ágakban ugyanis különböző utakon érkezett, s csak a fejlődés eredményeként, a barokk korstílussá válásával alakult ki az irodalmat, művészetet s a zenét is magába foglaló egység. Többféle változatot mutat a barokk képzőművészet hazai meghonosodása is, amelyek közül ez alkalommal a leggyakoribbát szeretnénk bemutatni. A barokk művészet szét-sugárzásának leggyakoribb formája a magyarországi – ugyanugy mint az európai – művészet történetében az volt, amikor az új művészet a jezsuiták vezette ellenreformációs törekvések szolgálatában, azok kísérlőjeként jelent meg. Egyetlen művészeti egytltes, a győri jezsuita templom felépítésének, díszítésének példáján kívánjuk a folyamatot szemléltetni. A választott példa, a győri jezsuita templom azonban nem csupán egy a számos hazai jezsuita építkezés közül. Létrejöttének körülményei különleges helyzetet biztosítanak számára s történetével egy egész folyamatot reprezentálhat, mert a keletkezése körüli éles ellentétekben az egymással szembenálló felek frontvonalai tisztábban rajzolódnak ki mint másutt, s e nyiltabb küzdelemben a képzőművészet funkciója, az ellenreformációs törekvésekhez fűződő kapcsolata, tehát képzőművészet és társadalom viszonya is egyértelműbben ragadható meg.

Győr várát 1598-ban foglalták vissza a töröktől s az ujra benépesülő városban a polgárság életének irányítását a földesuri joggal rendelkező káptalannal szemben a vár német katonai parancsnoksága ragadta magához s ez a gyakorlat a városban állandó és tartós ellentét forrása lett. Fokozta a feszültséget az állandó török veszély is, hiszen Győr a hódoltság szélén feküdt s a török portyák a város faláig is eljutottak. További nyugtalanságot okozott a zömében protestáns lakosság körében a kezdődő ellenreformáció is, amelynek során Prainer János győri főkapitány elvette a protestánsoktól a városban lévő templomukat s közbenjárására azt a ferencesek kapták meg, akik 1617-ben már kolostorukat is felépítették. A város életére tehát már a jezsuiták megjelenése előtt is egy különböző indítékokból táplálkozó belső

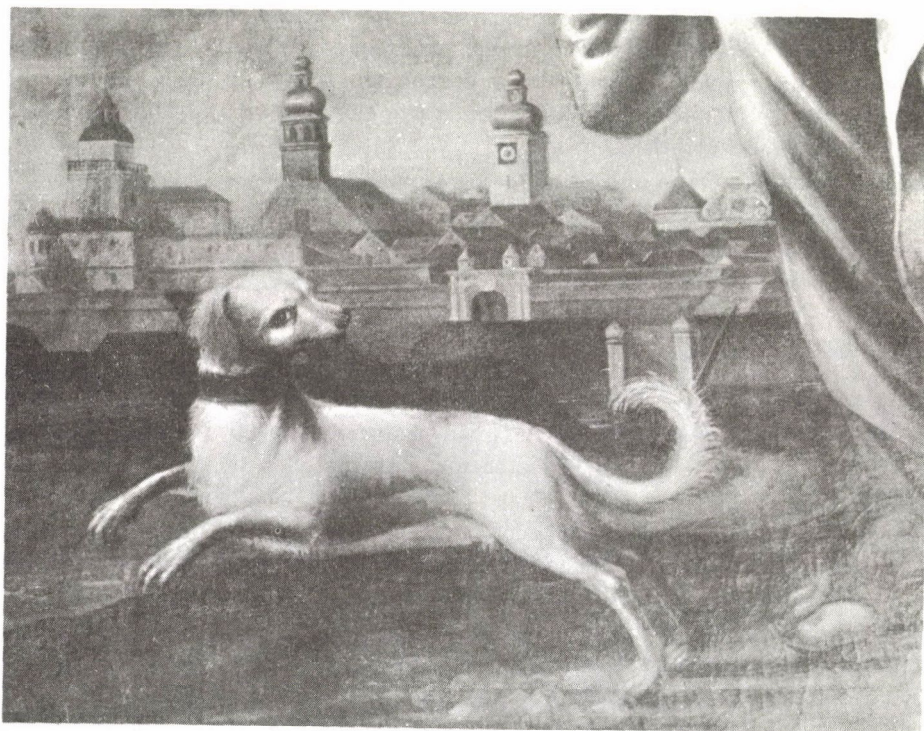
feszültség volt jellemző. (2). Győr viszonylag gyorsan kiheverte az ostromok okozta károkat, s a város újra visszanyerte – főként a közvetítő kereskedelem révén megszerzett – korábbi gazdasági súlyát.

Győr ekkor – Pozsony és Nagyszombat mellett – a katolikus szellemi élet jelentős hazai központja volt s az 1620-as évektől a hazai barokk irodalomnak egyik aktív műhelye itt alakult ki. (1. kép). Itt élt a pokol szenvedéseit félelmetes víziókkal felidéző Lépes Bálint püspök, a magyar barokk széppróza korai képviselője s itt volt a káptalan tagja a kárhozat kinjait naturalisztikus eszközökkel festő Nyéki Vörös Mátyás, legelső barokk költőink egyike is. Harmadikként a győri ferences kolostor rendfőnökét Kopcsányi Mártont kell megemlítenünk, aki Mária életrajzát és verseit az ellenreformáció legfőbb világi támogatója, Eszterházy Miklós nádor feleségének, Nyári Krisztinának ajánlotta. (3).

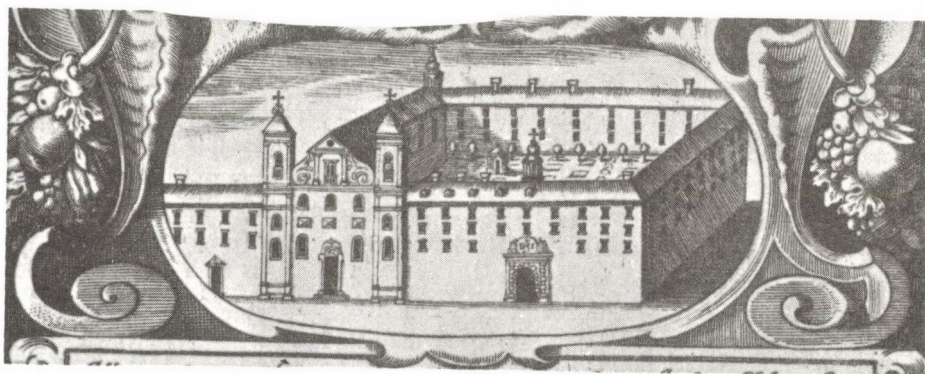
A 17. század első évtizedeiben tehát Győrött élénk barokk irodalmi tevékenység folyt, a barokk képzőművészet megjelenése azonban még váratott magára. Ugyanis a katolikus egyház hagyományos szervezeti keretei közt keletkezett valamennyi művészeti alkotás ekkor még a későreneszánsz művészeti tradícióit őrizte. Ez a jelenség akkor a legszembetűnőbb, amikor ugyanaz a főúri megrendelő egyidejűleg mecénása barokk és későreneszánsz művészeti alkotásoknak. Ilyenkor mindig a hagyományos szervezeti keretek közt létrejött alkotás a későreneszánsz stílusu s a barokk pedig valamiképp az ellenreformáció új törekvéseivel áll kapcsolatban. Például Eszterházy Miklós, aki 1629-ben lett a nagyszombati jezsuita templom, tehát barokk alkotás építésének patrónusa, ugyanabban az évben a kismartoni ferencesek számára oltárokat készíttetett, de ezek még a későreneszánsz stílusjegyeit mutatják. Ez a két művészeti stílus egymás mellett élését mutató folyamat 1630 körül kezdődően figyelhető meg, korábban még az ellenreformáció irodalmi megnyilvánulásait, a korai barokk irodalmi alkotásokat is későreneszánsz képzőművészeti alkotások kísérték, amint ezt Pázmány Kalauzának, Káldi György biblia fordításának, Nyéki Vörös Mátyás Tintinnabulumának vagy Hajnal Mátyás Imádságos Könyvének későreneszánsz címlapjai vagy illusztrációi mutatják. (4).

Az ellenreformáció mozgalmában a jezsuiták minden eszközt a katolikus egyház megújításának szolgálatába kívántak állítani s a kor ellentmondásainak feloldásában jelentős szerepet szántak a képzőművészetnek. Rendkívül tudatos, mindent egyetlen célnak alárendelő felfogásmódjuk lassanként egységes, különböző műfajokat átfogó művészetszemlélet kialakítását eredményezte s az ellenreformáció kezdeteire jellemző irodalmi és képzőművészeti aszinkronitást a képzőművészetben is bekövetkező változások nyomán megszüntette. Az új művészetfelfogás elterjedésében azután rendi kapcsolatok játszottak fontos szerepet, s nem is annyira azon az előíráson keresztül, hogy a fontosabb jezsuita építkezések terveit a rend római központjával is jóvá kellett hagyatni, hanem inkább a különböző rendházak felépítésénél és díszítésénél azonos művészek foglalkoztatásával. (5).

A barokk képzőművészet Győrben is a jezsuiták tevékenysége nyomán jelent meg. De mivel győri letelepedésüket a rendet támogató és vele szembeforduló csoportok másfél évtizedes küzdelme kísérte, a jezsuiták pártfogói és ellenfelei egyuttal a barokk művészet meghonosodásának elősegítői és gátlói is voltak. Kik tartoztak tehát az egyik s kik a másik csoporthoz s milyen indítékok befolyásolták cselekedeteiket? A jezsuiták letelepedését a káptalan, a város földesura szerette volna mindenáron megakadályozni. E több évszázados szervezeti és jogi formákat ör-



1. Győr látképe a 17. században – Részlet a győri bencés (egykor jezsuita) templom Őrangyal képéről



2. Győr jezsuita templom és kolostor a 17. században – Részlet M. Lang Széchényi György püspököt ábrázoló rézmetszetéről

ző és ennek keretei közt tevékenykedő testület számára, bár több kanonok a római Collegium Germanico-Hungaricumban végzett, tehát az ellenreformáció eszméin nevelődött, idegen volt a jezsuiták eszközökben nem igen válogató, kiméletlen céltudatosságu ellenreformációs programja. Közelebb állt hozzájuk a más hitűekkel való együttélés békéjének elve, ami egyuttal a káptalan földesuri jogainak biztosítását is könnyebbé tette egy olyan városban, ahol a lakosságnak csak alig egyötöde volt katolikus.

A földesuri jogra való hivatkozással próbálták meggátolni a jezsuiták letelepedését, amelyen 1626 óta Habsburg uralkodók – II. és III. Ferdinánd –, esztergomi érsekek – Pázmány Péter és Lósy Imre –, s főként győri püspökök – Dallos Miklós és Draskovich György – fáradoztak, minden alkalommal a győri vár német főkapitányainak támogatásával. Elsősorban a jezsuita rendház, templom és iskola számára szükséges telkek megszerzése ütközött a feudális jogrendszer megkötései miatt nehézségekbe, de ilyenkor vagy császári paranccsal, vagy mint a harcias Draskovich püspök, fegyveres akciói keretében kényszerítették a kiszemelt telek tulajdonosát háza eladására. A II. Ferdinánd által a jezsuitáknak ajándékozott első ház példája, ahol Stahel Tamás kereskedőt Pandelhofer Nicodem kapitány sürű „szakkermentozás” kíséretében kényszerítette háza eladására, igen jellemző a jezsuiták letelepitésének lefolyására. Bár országgyűlés és egyházi zsinat is foglalkozott Draskovich püspök eljárásával, a jezsuiták természetesen megtelepedtek a városban s 1627 őszén már megnyitották iskolájukat is, amelyen keresztül jelentős befolyást gyakorolhattak a városra és tágabb környékére. Tanítványaik közt ott találjuk a város és megye előkelőinek fiait: a vár német főkapitánya, magyar vicekapitánya, vagy a városbíró éppugy a jezsuiták iskolájában neveltette gyermekét, mint a megyei alispán, a gazdag olasz származású kereskedő, vagy a környékbeli nemes ur is. (6).

Templomukat csak 1635-től kezdték építeni, s bár 1641-ben már fél is szentelték, berendezése kissé lassan haladt, s az első oltár is csak 1642-ben készült el. (2. kép). A templom alaprajzában, beosztásában is az új stílus egységes összehatású főhajó és zárt oldalkápolnás rendszerében épült, szobordiszes homlokzatán alacsony tornyokkal, s e tornyok közt volutás oromzattal. Megoldása a nem sokkal korábban épült bécsi jezsuita templomot, Közép-Kelet-Európa barokk szerzetesi templomainak több mint egy évszázadra érvényes őstípusát követi. A győri jezsuita építkezésekkel kapcsolatban jellemző, hogy évtizedeken át szinte egyetlen, a templom tervezésében, építésében és díszítésében közreműködő művész nevét sem ismerjük, szemben pl. az ugyanakkor épülő nagyszombati jezsuita templommal. A firenzei Baccio del Bianconak, a képzett várépítőnek és koncepciózus dekorátornak szerzősége a győri jezsuita templom tervezését illetően, amelyet Voit Pál vett fel, még további bizonyításra szorul. (7).

A hiányzó művésznevekkel szemben viszont igen gazdagok a feljegyzések a templom építését és berendezését támogató adományozókról, akik – mivel a győri rendház meglehetősen korlátozott anyagi lehetőségekkel rendelkezett – az első győri barokk műalkotások létrejöttében alapvetően fontos szerepet játszottak. Az adományozók között mindenekelőtt ott találjuk a jezsuiták letelepedésén leginkább fáradozó győri püspököket, a káptalan tagjai közül elsősorban a Draskovich püspök által meghívott, tehát vele nem ellenkező kanonokokat, s mellettük annak a társadalmi rétegnek a képviselőit, amely gyermekeit a jezsuiták iskolájába já-

ratta. Dallos, Sennyei és Draskovich püspökök a jezsuiták számára szükséges telkek megszerzésén túl az építkezést nagyobb pénzadományokkal, vagy javadalmak átengedésével segítették, de a jezsuiták segítségére volt Zanger császári gabonavám felügyelő, aki építési anyagot és fuvar, Eszterházy Erzsébet, aki a Xavéri kápolna padlózatára és stukkóira nagyobb összeget adott. A templom berendezésében Hartl gabonavám felügyelő az orgonát állíttatta s a szószék készítéséhez járult hozzá, Mansfeld Fülöp főkapitány és Mattkovicz prépost a harangokat öntették, Hédervári örkanonok ötvösmunkákat és kárpitokat ajándékozott. A templomi ruhákat pedig Lichtenstein és Mansfeld Fülöp főkapitányok feleségei, a városbíró felesége, egy velencei patricius, s győri polgárásszonyok – Ginzerné, Millerné és Salomváriné – ajándékozták. (8).

Ezeknek a mecénási gesztusoknak az eredményei azonban elvegyültek a jezsuita templom összképében. Szerepük jelentős abból a szempontból, hogy adományaikkal egy változatos barokk együttes létrehozását tették lehetővé, s egyúttal a barokknak széles társadalmi bázisát is szemléltetik. Az anyagi közreműködésükkel létrehozott műtárgyak azonban személytelenek maradtak abban az értelemben, hogy mivel nem ábrázoló jellegű műtárgyak voltak – tehát egy harang, egy pluviale, egy szertartáskönyv, vagy egy ötvösmű – közvetlenül a megrendelőkből kiinduló egyéni gondolatokat nem hordoztak. Van azonban a jezsuita templom belső terében egy olyan műalkotáscsoport, az oltárok, amelyek szemben a fenti emlékekkel ábrázoló jellegűek, személyekhez kötöttek, s részben mecénásaik személyiségétől determinált egyéni célkitűzéseket valósítanak meg. Ezek az egyéni vonatkozások elsősorban a kortársi győri közönség előtt voltak ismertek. Bár e műalkotások ezek nélkül az információk nélkül is önálló, teljesértékű művek, mégis ismeretük révén mi is közelebb juthatunk keletkezésük indítékainak, témaválasztásuk törvényszerűségeinek, sőt stiláris jellegzetességeik megismeréséhez is, s világosabban rajzolódhat elénk e műalkotáscsoport társadalmi funkciója is.

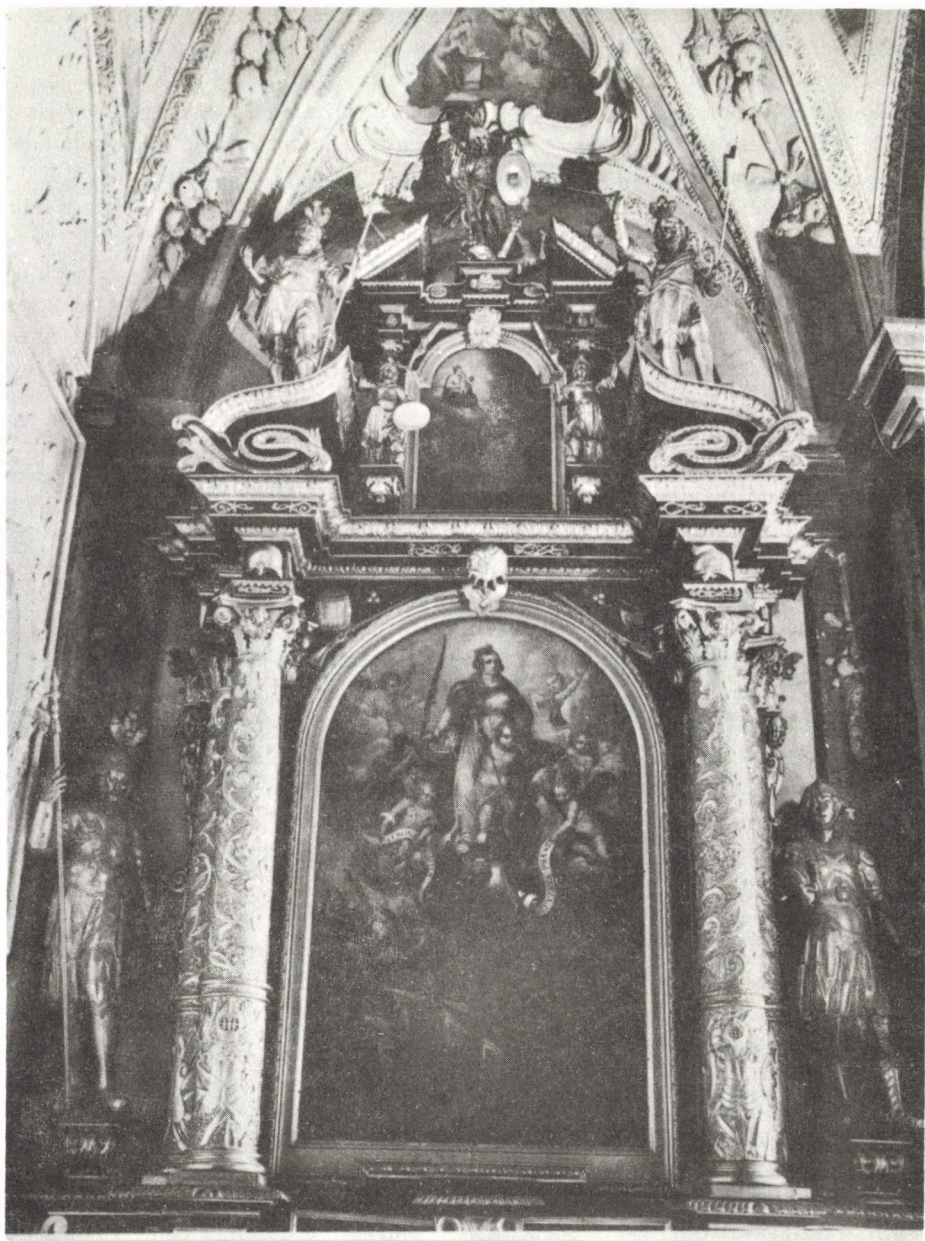
A győri jezsuita templom hat mellékoltára 1642-43 és 1655-57 között készült. Jelentőségét az adja meg, hogy a legkorábbi barokk oltáregyüttes Magyarországon, s e művek – egy kivételével – ma is eredeti helyükön állnak.

Az első oltárt 1641-ben a jobboldali első mellékkápolnában Šibrik Pál, győri vicekapitány állíttatta védőszentje, az ugyancsak katona Szent Pál tiszteletére, oltárképén Szent Pál megtérésének jelenetével. (3. kép). Šibrik Pál a győri vár legmagasabb rangú magyar katonája volt, s adománya egymagában is jelzi, hogy a jezsuiták maguk mögött tudhatták a várbeli magyar katonaság egy részét is. Hozzájuk szölettek a képzőművészet nyelvén, sőt programjukba a hazai hagyományokat is bekapcsolták, amikor az oltár oromzatán a törökruhás kunok ellen harcoló Szent László képét festették meg. (9. kép).

A Szent Pál oltár párját a győri németek Beata Mariae Virginis de Victoria elnevezésű testvérisége állíttatta 1642-ben patrónusa tiszteletére. (4. kép). A különböző testvériségek, kongregációk fontos szerepet töltöttek be az ellenreformáció és a barokk vallásosság gyakorlatában, s itt Győrben ugyanilyen néven a magyaroknak is működött társulata. A német testvériség tagjai elsősorban a várbeli katonaság közül kerülhettek ki, s ez az általuk állított oltáron is jól lemérhető. Az oltárarchitektúrát elborítják a különböző hadiszerszámokból alkotott reliefek, a szobrok katonaszenteket mintáznak, az oromzati képen várostrom, lent pedig tengeri csata felett láthatjuk a katonák patrónáját, Szűz Máriát. A testvériség németoltára a tengeri ha-



3. Szt. Pál oltár (1641) – Győr, bencés templom



4. Győzelmek Máriaája oltár (1642) – Győr, bencés templom

jók zászlóinak feliratai utalnak, amelyeken a győzelmes Ausztriát, az osztrák zászlót, III. Ferdinándot, s a kétfejű sas szárnyainak oltalmát ünneplik.

A második pár mellékoltárt Szent Rozália és a magyar szentek oltára alkotja, mindkettőt 1642-ben állították mai helyükre. A Rozália oltár mecénása Beccaria Virgil, a 17. századi Győr egyik befolyásos társadalmi rétegének, a főleg kereskedőkből álló, itt letelepedett, s magyarrá vált olaszoknak jellegzetes képviselője volt. Tagjai jelentős szerepet vittek a város életében, képviselőik a jezsuiták templomában, tehát egy fontos szerepet játszó városi réteg jelenlétéről tanuskodik. Beccaria maga is több éven át volt városbíró, fiát, aki később a győri kollégium rektora lett, a jezsuitáknál neveltette, s az általa emelt oltárral pedig családjának kívánt emléket állítani. Az oltár titulusságának kiválasztásában a megrendelő itáliai származása játszott szerepet, ezért került az oltárképre a Beccaria eredeti hazájában különösen tisztelt olasz szent, Szent Rozália ábrázolása. (9). (5. kép).

A Rozália oltárral egyidőben állította a magyar szentek oltárát a megyei nemesiséghez tartozó Péchy Ferenc s témájával mintha polemizálni akart volna a német katonák oltárával: itt a magyar szentek fogják fel a Patrona Hungariae feliratu pajzsokkal a nyilazó törökök támadásait s a győzelmes Ausztriára semmilyen momentum nem utal. (6. kép).

Ebből a négy oltárból állt a 17. század közepén a győri jezsuita templom egyéni megrendelői törekvéseket hordozó belső diszitése, amely a barokk kezdetei számára önálló problematikájú egységet képez. A Szent Ignácnak szentelt főoltár elkészítése ekkor még váratott magára. Felállítását ugyan már 1645 körül megigérte Csáki László tatai főkapitány, de még 1650-ben is, amikor a jezsuiták az oltár felállítását sürgették, arra hivatkozott, hogy börtönében meghalt az az előkelő török rab, akiért gazdag váltságdíjat remélt, így egyelőre nem tudja beváltani ígérését. A főoltárt végül is Hédervári János győri őrkanonok készítette el 1662 körül, de ezt az oltárt a 18. században eltávolították. (10). 1655-ben elkészült az ismeretlen Levnits György által emelt Szent György oltár is (7. kép), s 1657-ben a Szent Pál oltár helyére állították fel a Mansfeld Fülöp győri főkapitány költségén készült s később elpusztult Xavéri Szent Ferencnek szentelt márvány oltárt. (11). Ez a két utóbbi oltár azonban lényegesen nem változtatta meg a mellékoltárok együttesének az első négy oltár által meghatározott összképét. Erre az összképre mindenekelőtt a jezsuita templomok berendezésénél teljesen szokatlan tematikai szabadság jellemző.

A jezsuiták oltárai egész Európában meglehetősen kötött ikonográfiai rendszer szerint készültek s a kötelező Loyolai Szent Ignác és Xavéri Szent Ferenc alakjai mellett legtöbbször Krisztust a kereszten, az Őrangyalt vagy Jézus családját (Szt. József, Szt. Anna és Mária), vértanukat (Szt. Borbála, Szt. Katalin) vagy további jezsuita szenteket (Borgia Szt. Ferenc, Szt. Szaniszló) ábrázoltak. Győrben viszont másfél évtizeden át négy olyan mellékoltár állt csak a templomban, amelynek mindegyike a megszokottól eltérő témaválasztást mutat. Mi lehetett az oka ennek a tematikai változásnak?

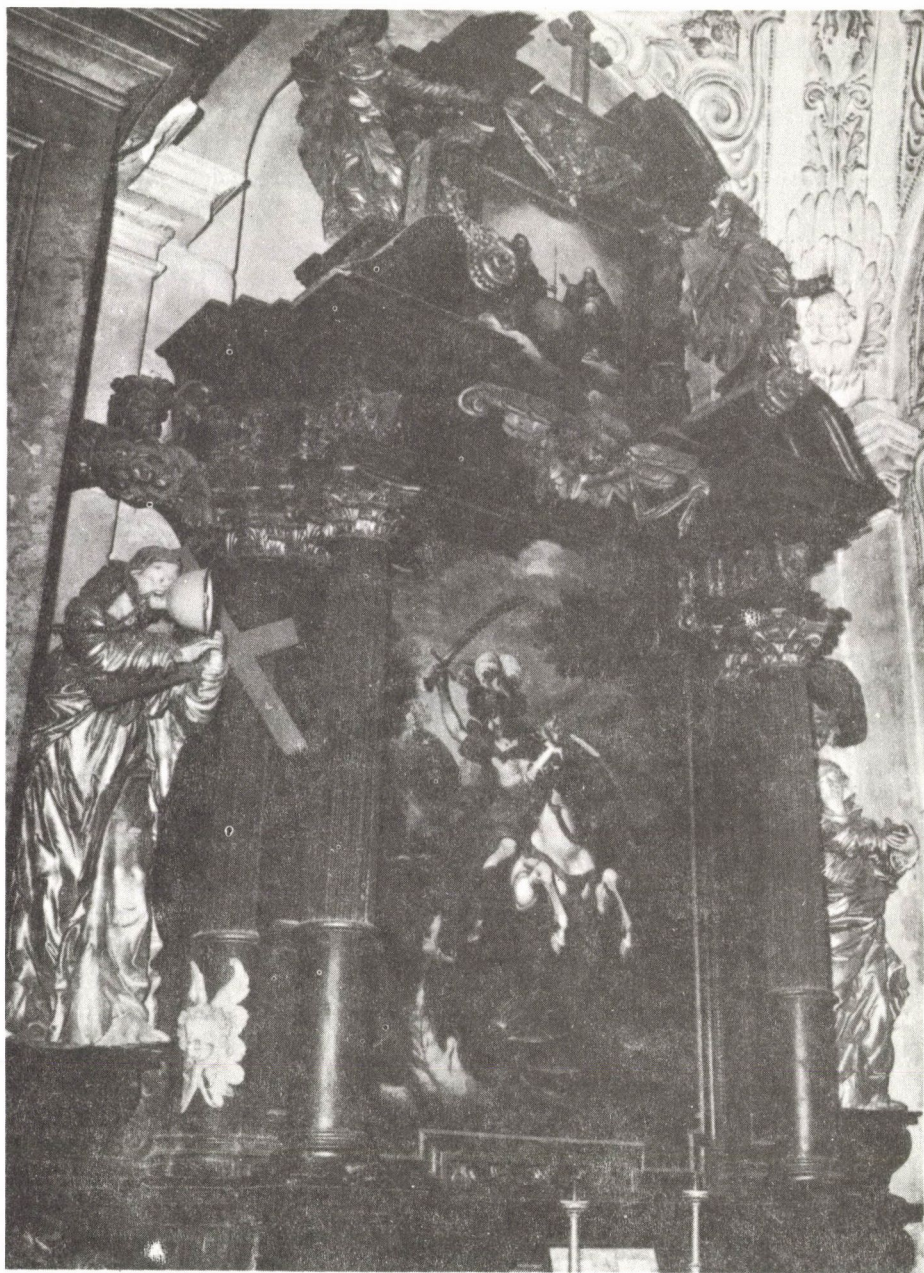
Az egyes oltárpárok közel azonos szerkezete, egyező részletformái és diszítőelemei azt jelzik, hogy bár a mecénások különbözőek voltak, az oltárokat a jezsuiták egységes terv szerint készítették el. De nem csak az oltárok kialakításában figyelhető meg a tudatos, egységes komponáló elv, de világosan érződik a látószólag teljesen szabálytalan tematikai eltérések mögött is. A kor jezsuita interieur-



5. Főoltárkép a Szt. Rozália oltárról (1642) – Győr, bencés templom



6. Magyar szentek oltára (1642) – Győr, bencés templom



7. Szt. György oltár (1655) – Győr, bencés templom

jeinek kötött ikonográfia rendszere helyett ugyanis egy más törvényszerűségeket mutató rendszert alakítottak ki. Ezt azzal érték el, hogy a tematikai változást mindig az oltár mecénásának személyéhez vagy az általa képviselt társadalmi réteg vagy csoport jellegzetes vonásához kapcsolták. Ezért lett a katonaszent Szt. Pál Sibrik Pál győri vicekapitány oltárának tituláris szentje (együttal a megrendelő védőszentje is volt), ezért követi a német B. Mariae V. de Victoria testvériség által állított oltár a testvériség elnevezését, s így utal a Szt. Rozália oltár Beccaria Virgil városbíró olasz származására, a Patrona Hungariae oltár magyar szent királyai pedig a magyar nemesi megrendelő Péchy Ferenc társadalmi helyzetére.

Az oltárok készítői azonban nem véletlenszerűen kerültek egymás mellé a templom belső díszítésének támogatásában. Mindegyikük a város és környéke egy-egy jellegzetes társadalmi rétegét, tehát a vezető városi polgárságot (Beccaria Virgil), a vár magyar katonaságát (Sibrik Pál vicekapitány), a vár német katonáit (a B. Mariae Virginis de Victoria német testvérisége), a magyar nemességet (Péchy Ferenc) képviseli. S ha emellett még tudjuk, hogy a Loyolai Szt. Ignácnak szentelt főoltár elkészíttetésére a jezsuiták egy magyar főnemes (Csáki László) nyertek meg, a Xav. Szt. Ferenc oltár megrendelője pedig a császári hatalom győri képviselője, egy osztrák főnemes (Mansfeld főkapitány) volt, akkor világossá válik, hogy a jezsuiták az oltárt állíttató mecénások kiválasztásánál milyen különös gondtal jártak el. A válogatás során az az elv vezette őket, hogy a templomban oltárt állíttató mecénások között az ellenreformáció számára legfontosabb társadalmi rétegek és csoportok minél képviselve legyenek. Ezzel kívánták demonstrálni, hogy a rétegekhez tartozók valamennyien támogatják a jezsuiták célkitűzéseit. De mivel a rend győri megjelenését és letelepedését igen éles küzdelem kísérte, nem elégedhettek meg azzal, hogy a csoportok egy-egy képviselőjét a templomuk számára mecénásul megnyerjék, hanem támogatásukat képzőművészeti eszközökkel is hangsúlyozniuk kellett. Ezért tettek engedményeket oltáraik megrendelőinek s ezért tért el a győri jezsuita templom oltárainak tematikája a jezsuita templomok szokásos ikonográfiai rendszerétől. Ez a törekvés különösen azután válik nyilvánvalóvá, ha megfigyeljük, hogy később, miután helyzetük a városban megszilárdult, elkészíttették az egyes mellékkápolnában el is helyezték mindazokat az ábrázolásokat, amelyek egy jezsuita templom megkívánt díszéhez tartoztak (Az őrangyal képe a Szt. Rozália kápolnában – 1674 (10. kép), Szt. Borbála és Szt. Katalin ábrázolásai a Szt. György kápolnában (11. kép), Bűnbánó Magdolna képe az egykori Szt. Pál kápolnában.)

A templom oltárképei mivel különböző társadalmi rétegekhez szóltak, egymástól eltérő mondanivalót hordoznak. Van azonban e festészeti együttesnek olyan közös tematikai sajátossága is, amely a társadalmi rétegek közös problémájából ered: az egyes ábrázolások közt több helyen is feltűnik a erős hangsúlyt kap a török elleni küzdelem ábrázolása. Ezzel kapcsolatos Péchy Ferenc oltárán a török ellen védő magyar szentek megfestése, a testvériség oltárának csatája és várostroma, Szent László kunok elleni küzdelme éppúgy mint az oltárképeken a két katonaszent, Szt. Pál és Szt. György szerepeltetése is. Közülük Szt. György alakjával külön is találkozunk a kápolna mennyezetképein. amint a törökökkel vívott szárazföldi és tengeri csatában segíti a keresztényeket. (3, 4, 7, 8, 9, 17. képek).

Az oltárképeknek ezt a szerteágazó tematikai világát egy zárt, egységes stílusrendszer közvetíti: mindegyik alkotás barokk stílusban készült. Különösen a moz-



8. Stukkó mennyezet a Szt. György kápolnában (17. század) – Győr, bencés templom



9. Szt. László harca a tatárokkal
– oromkép a Szt. Pál oltáron
(1641) – Győr, bencés templom.



10. Őrangyal (1674) – Győr, bencés templom



11. Szt. Borbála (17. század) – Győr, bencés templom

galmas oltárképek, a hangsúlyos főmotívumra felépített, eleven színezésű, bonyolult fényhatásokkal megfestett kompozíciók és az arany-sötétbarna hatásos színelentétével operáló és sokszorosan tört tagozatu párkányokkal tagolt emeletes oltárépítmények, meg a szenvedélyektől feszülő, súlyos drapériákkal övezett szobrok mutatják világosan a barokk stilussajátosságait. (12. kép). Az a körülmény, hogy a győri jezsuita templomban akkor, amikor a későreneszánsz művészet Magyarországon még városi környezetben is elég jelentős szerepet játszott, különböző társadalmi helyzetű és műveltségű megrendelők megbízásából egységes karakterű, egyértelműen barokk műalkotáscsoport jött létre, a barokk képzőművészet magyarországi meghonosodásának fontos kérdését világíthatja meg. Ugyanis a győri jezsuita templom oltárai nem azért készültek valamennyien egységes barokk stílusban, mert a vár főkapitánya, vagy magyar helyettese, a vár katonái, s a város német iparosai 1640 körül már éppugy az új stílus, a barokk elkötelezett hívei voltak, mint a gazdag olasz kereskedő, vagy a megyei kismemes, s nem is azért mert máshoz, mint a barokk stílusban alkotó művészhez nem fordulhattak volna. Hanem azért, mert a jezsuiták a megrendelő és a művész közé állva, a megrendelő személyétől, társadalmi helyzetétől determinált tartalmi vonatkozásokat saját művészi programjukba építették s az ellenreformáció célkitűzéseinek megfelelően készítették el. S hogy ennek eredményeként egy új, korszerű művészet születhetett, ahhoz a jezsuitáknak az új művészet kifejezőerejébe vetett bizalma szolgált alapul, s hogy az ellenreformáció mozgalmában a képzőművészetnek fontos szerepet tulajdonítottak. Megvalósítását pedig céltudatos, határozott művészi elképzeléseiken keresztül s a város különböző rétegeinek megnyerésével érték el.

Hogy mindez mit jelentett most már az új mondanivaló közvetítése, a képzőművészeti nyelv átformálása, tehát az új stílus megjelenése szempontjából s tulajdonképpen hogyan zajlott le ez a folyamat, egyetlen oltárképen be is szeretném mutatni. A kiválasztott oltár a Péchy Ferenc által 1643-ban állított magyar szentek oltára lett, elsősorban azért, mert a téma a hazai hagyományból táplálkozik s így alakulásának állomásai s a változásokat befolyásoló tényezők is tisztábban érzékelhetők. (12). Az oltárkép öt magyar szentet ábrázol, – Szt. Istvánt, Szt. Imrét, Szt. Lászlót, Szt. Mártont és Szt. Adalbertet – egyetlen kompozícióban. (17. kép). A középkori Magyarország művészetében nem ritka a magyar szentek önálló ábrázolása s együttes bemutatásukra is találhatunk példát, amikor a különböző korban élt alakokat egymás mellé sorolva, statikus beállításban jelenítenek meg. A győri oltárkép azonban lényegesen eltér a középkori felfogástól s a magyar szentek itt a hazai ellenreformáció hatásos koncepciójába, a *Patrona Hungariae* gondolatkörébe ágyazva tűnnek fel s az ismeretlen művész akcióban ábrázolta őket. Hogy a 17. század első felében ehhez a változtatáshoz eljuthassanak előbb át kellett formálni a még eleven középkori tradíciót. Ennek során először az új mondanivalót alakították ki s a magyar szenteket és Szűz Mária alakját egyetlen gondolatkörben, a *Regnum Marianum* koncepciójában egyesítették.

A század első évtizedeiben megtörténtek az első kísérletek is e teoria képzőművészeti megfogalmazására. A magyarországi ellenreformáció vezéregyéniségének, Pázmány Péternek 1613-ban megjelent Kalauzában, a rézmetszetű címlapon már a *Patrona Hungariae* gondolat képi kifejezésével találkozhatunk. Az aedikulás képszerkezetben fülkébe állítva, külön-külön jelennek meg a magyar szentek álló alakjai, akiket a magyar címer és a tondóba helyezett Madonna, a *Patrona Hun-*

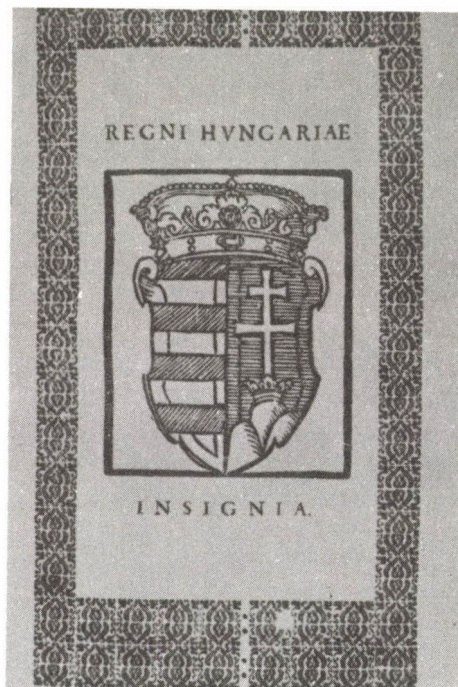


12. Szűz Mária szobra a Szt. György oltáron (17. század) – Győr, bencés templom

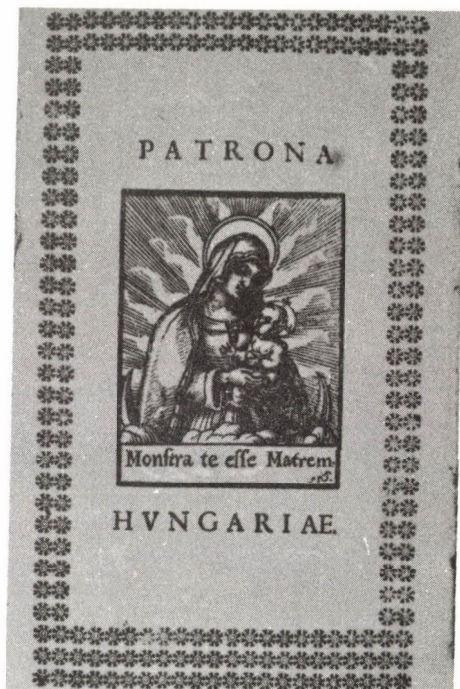
gariae képe fog össze egy gondolati konstrukcióba. A mondanivaló közlési módja s a lap statikus szerkezete, cselekménynélkülisége, tiszta, szigorú vonalrajza valamint az egyes elemek nagyfokú önállósága s az összhatás nyugalma e rézmetszetet egyértelműen a későreneszánsz stílus alkotásai közé sorolja.

Nem változott meg a címlap stílusa tíz évvel később sem, amikor a második kiadás számára T. Bidenharter újra metszette, de a későreneszánsz bomlása világosan megfigyelhető. (13. kép). Csak a statikus kompozíció s az egyes típusok maradtak változatlanok, a rézmetszetet átjárja a fény, s a lapon festőbb hatásokat figyelhetünk meg. Eltűntek a vonalasan metszett adoráló angyalok, s a négyszögű középkép harmonikus, tiszta betűrajza is, s a cimmező görbületei, a kaligrafikusan hajlított betűtípusok s a térbelivé vált architektúra már más jellegű összhatást eredményeznek. A Patrona Hungariae gondolat korai ábrázolásait az egyes elemek önálló szerepeltetése, e jellegzetesen még a barokk meghonosodása előtti szerkesztésmód jellemzi, amint ezt a Pázmány mű címlapján kívül, egy másik győri vonatkozású kiadvány fametszet-illusztrációi is szemléltetik. Ferencffy Lőrinc, korai barokk írodalmunk fontos pártfogója 1633-ban jelentette meg nyomdájában a győri püspöknek és káptalannak szóló ajánlással, Montmorency francia jezsuita Canticáját, s ebben három külön lapon hozta Szűz Mária képét, mint Patrona Hungariae-t, a magyar címet s Szent István ábrázolását is. (13). (14–16. képek). Ez utóbbi az 1488-ban megjelent Turóczi Krónika István királyt ábrázoló illusztrációjának másolata s egyúttal bizonyítéka annak, hogy a 17. század elején képzőművészetünkben még menygyőri elevenen élt a középkori képi hagyomány. (14).

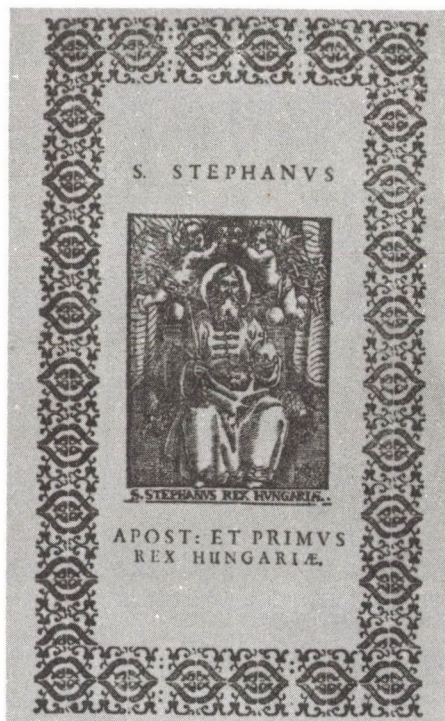
Az ellenreformáció Patrona Hungariae koncepciója tehát ott rejlik már Pázmány Kalauzának címlapjában s e három fametszet értelmezésében is. Az egykori katolikus közönség maga is tudta, hogy ezek az egymás mellé állított önálló képi formák azt jelentik, hogy Szent István az országot Mária oltáiba ajánlotta, s hogy Mária ezáltal az ország számára Patrona Hungariae, Magyarország pedig Regnum Marianum lett. Tudta, hogy ez azt jelenti, hogy Mária óvja az országot a rátoró veszedelmektől, segíti ellenségei – a törökök – ellen, s vallotta, hogyha az ország jelentős része ennek ellenére mégis török uralom alatt áll, akkor ennek okai csak a Máriát nem tisztelő protestánsok lehetnek, ezért az ellenreformáció az ország helyzetének jobbrafordulását is eredményezi. A képeket nézve azonban mindezt csak tudták és nem látták. A barokk művészet pedig mindezt láttatni is akarta, s a győri jezsuita templom magyar szentek oltárán egyetlen műben meg is valósította. A mondanivaló megfogalmazásában és az egyes alakok ikonográfiai típusát tekintve Pázmány Péter Kalauzának második kiadásához készült címlap volt az oltárkép előképe. De az ismeretlen festő a metszeteken egymás mellé sorolt, ott önálló életet élő alakokat elmozdította s hatásos jelenetté rendezte. Az oltárkép felső részén a Madonna a gyermekkel Szent István felé fordult, Szent István eléjük térdelt s az országalmát átadva a kis Jézusnak, felajánlotta az országot Máriának. (18. kép). Mögöttük angyal száll a magyar címerrel. A Patrona Hungariae feliratu, Szűz Máriát ábrázoló tondóból pajzsokat formált s ezeket a magyar szentek – László és Imre, Adalbert és Márton – tartják s a támadó törökök nyilait fogják fel. (17. kép). Bekapcsolódnak e küzdelembe az égiek is s a négy egyházatya szobrával keretezett oltár oromzatán a jezsuita rend alapítójának, Loyolai Szt. Ignácnak szobra alatt Szent Mihály arkangyal üzi lángoló pallosával az eretnekeket, turbános törököket s a protestáns hittudósokat. (19. kép). A mozgalmas, fény-árnyék ellentétekkel átjárt sokszínű



14. Magyarország címere – könyv-
illusztráció (1633), fametszet



15. Szűz Mária – könyvillusztráció
(1633), fametszet



16. Szt. István király – könyvillusztráció
(1633), fametszet



13. T. Biderharter: Címlap Pázmány Péter Kalauzához (1623) – rézmetszet



17. Főoltárkép a magyar szentek oltárán (1642) – Győr, bencés templom

kompozícióban a barokk stílus eszközeinek segítségével a Patrona Hungarie gondolat valamennyi aspektusa képi kifejezést nyert. Mult és jelen ötvöződik különös egységgé ebben az oltárképben, ahol régi nemzeti királyok tisztelete a kor legfontosabb problémájának, a töről veszedelemnek átérzésével fonódik össze s az egész együttest át meg át szövi a jezsuita rend elhivatottságának gondolata, a szentek tisztelete s az ellenreformáció protestáns-ellenes indulata.

Szembevetendő az oltáron az oromzati kép élesen protestáns-ellenes felfogásmódja, ahol Loyolai Szt. Ignác szobra alatt Szt. Mihály a törökökkel együtt üzi a protestánsokat. A 17. század első felében nagyjából protestáns Magyarországon a képzőművészetben általában nem találkozunk ilyen szélsőséges megfogalmazással. Olyan képek Magyarországon is készültek, ahol pl. a gyermek Jézus anyja öléből villámával sújt le protestáns hittudósokra (15), a győri oltár megrendelői azonban élesebben fogalmaztak. Hogy az egykori egyházi –, különösen pedig a hitvitázó irodalomban ez a hangnem korántsem számít ritkaságnak, arra csak egyetlen – ismét győri vonatkozásu – példát idézünk. Kopcsányi Márton a győri ferences kolostor házfőnöke egy évtizeddel korábban (1631) adta ki egyik Mária himnuszát, amelyben oltárunk tematikájához hasonló programot fejt ki, amikor így ír:

Magyarország patrónája

Tekints a te oltalmadra

Bízott Magyarországodra

Kinek nyargalja mezejét

Mahomet és fogyasztja népét

Fővárosit uj tanítók

Dögleltetik oltárrontók

Magok egymást pártütéssel

Erőtlenítik veszéllyel,

Luthert, Kalvinust dicsérik

Szent István hitét nevetik

Szent Lászlónak, Szent Imrének

Nincsen becsületje e szenteknek

Méltán szenvedünk sok csapást

Sok pusztulást, sok kárvallást

Ez földje az uj vallásnak

A hitben válogatásnak

A hittől elszakadásnak

De vagyunk még, ó Mária

Magyarország Patrónája

Kik a régi elünket

Követjük s áldunk tégedet (16)

Tehát Kopcsányi Márton is ugyanugy együvé helyezi s azonos módon ítéli meg a törököket és a protestánsokat, mint ahogy azt a legélesebben fogalmazó hazai képzőművészeti ábrázolás is teszi. Nem lehet véletlen, hogy ez az ábrázolás éppen ide,



18. Szt. István felajánlja Magyarországot Szűz Máriának – részlet a magyar szenteket ábrázoló oltárképről – Győr, bencés templom



19. Szt. Mihály törököket és protestánsokat üz – oromzati kép a magyar szentek oltárán – Győr, bencés templom



20. Mennyezetkép a Rozália kápolnából (17. század) – Győr, bencés templom

a győri jezsuita templomban készült. Az az erős ellenállás, amely arra készítette a jezsuitákat, hogy templomaik szokásos ikonográfiai programja helyett egy más fajta, jobban az aktuális ellenreformációs küzdelemhez kötődő tematikai rendszert alakítsanak ki, élesebb megfogalmazást hozott magával az ellenreformációs harc minden területén.

Politikai és katonai eszközök felhasználásán túl a jezsuiták a művészetek által nyújtott lehetőségeket is sokoldalúan alkalmazták, s az irodalom és a képzőművészet mellett a barokk színház mással nem helyettesíthető eszköztárát is felvonultat-ták. S hogy ebben a művészeti ágban is hasonló élességgel folyt a harc, mint az irodalomban és a képzőművészetben azt Zrínyi Miklós "főember-szolgájának", a soproni protestáns ügyvéd, Vitnyédi Istvánnak egy feljegyzése is bizonyítja. Vitnyédi egy leveléből tudjuk, hogy a győri jezsuiták 1662-ben a protestáns nemesi ellen-állás megélénkülésekor olyan komédiát adattak elő, amelyben a "szabadság" szim-bolikus alakját felakasztották, a protestáns "religió" pedig fejét vették. (17). Az ellenreformáció mozgalma Győrben a 17. század második harmadában tehát pá-ratlanul erős "össztűz" zúdított az erőszakos katolizálással szembeállító protestáns lakosságra s az új, a barokk művészet egyik legkorábbi hazai emlékcsoportja, a győri jezsuita templom oltárai ennek a küzdelemnek szolgálatában születtek.

Szólnunk kell még röviden a templom és a rendház stukkóiról és a stukkókeretbe foglalt falképekről is. Őt mellékkápolnában egy mester vagy mestercsoport készi-tette az első stukkókat 1660 körül, a Xavéri Szent Ferenc kápolna eltérő stílusú stukkódíszé pedig 1665 után keletkezett. A sort végül a rendház stukkói zárják le, ahol a lépcsőház díszé 1697-ben készült el. A stukkók mindenütt kisebb-nagyobb mező-ket fognak közre, amelyeket részben ma is képek díszítenek. Elsősorban e képek s mindenekelőtt a lépcsőház emblematikus képeinek megítélése nyomán keletkezett az a sárospataki manierizmus ülésszak anyagában közzétett megállapítás, amely a korai győri barokk kategóriája alá vont alkotásokat inkább manierista színezetűnek látja. (18). Vajon igazolja-e ezt az álláspontot a történeti stílusvizsgálat?

A stukkódíszítés stílusa a harminc esztendő alatt lényegében nem változott. Ki-sebb formai változások megfigyelhetők elsősorban a formák plasztikussá válásában, s a naturalisztikus motívumok előtérbe kerülésében. Ez a folyamat 1690 körül éri el tetőpontját, tehát amikor a jezsuita rendház lépcsőházának díszé is keletkezett, de ezek az összkép egységes hatását nem változtatták meg. A stukkódíszszel ellentétben különböző rétegek figyelhetők meg a stukkókeretbe foglalt kis képek esetében. Az egykori Szent Pál kápolna falképecskéinek főleg egyalakos kompozíciói, esemény-telen beállításai, ugyanúgy sok konzervatív elemet őriznek, mint a Szent Ro-zália kápolna kis mennyezetképei, mégis e két mű között lényeges kvalitás és fel-fogásbeli különbségek vannak. A Szent Pált ábrázoló képecskék igen alacsony szín-vonaluak, s a későreneszánsz tradíció végsőkéig leegyszerűsített elemeit őrzik, a Ro-zália kápolna kis képei viszont magasszintű művészi megoldásaikkal manierisztikus tendenciák közvetítői. (20. kép). E képeket idilli tájaik sejtelmessége, a mozdula-tok kiszámított gracilitása, az alakok keresett eleganciája, zárt önálló világa vá-lasztja külön a templom többi hasonló méretű ábrázolásától, amelyek közül a Szent György kápolna falképei szakadtak el először mozgalmas kompozícióik, elevenebb színezésük, cselekményes beállításai révén a későreneszánsz művészi hagyományai-



21. Mária megkoronázása – mennyezetkép a győri bencés rendház folyosóján (1697)



22. Immaculata – mennyezetkép a győri bencés rendház folyosóján (1697)

tól. Ezeknek az együtteseknek legfőbb jellemvonása, hogy az apró falképek minde-
nütt a stukkódísz összehatásának vannak alárendelve, képi jelentésük a kis méret miatt
alig érvényesül, hatásuk inkább csak színes foltként érzékelhető. Amikor a kép és a
stukkódísz aránya megváltozik, s a főhangsúly a képi ábrázolásra kerül át, mint az
egykori Xavéri kápolna mennyezetén, a stílusváltás folyamata világosan és egyértel-
műen lemérhető. Itt a már nem táblaképszerűen, hanem alulnézetre komponálta az
ismeretlen festő a mennyezetképet, amelynek rövidülésekkel operáló kompozíciója,
s élesebb fény-árnyék ellentéte is jelzi a barokk teljes uralomrajutását. (19).

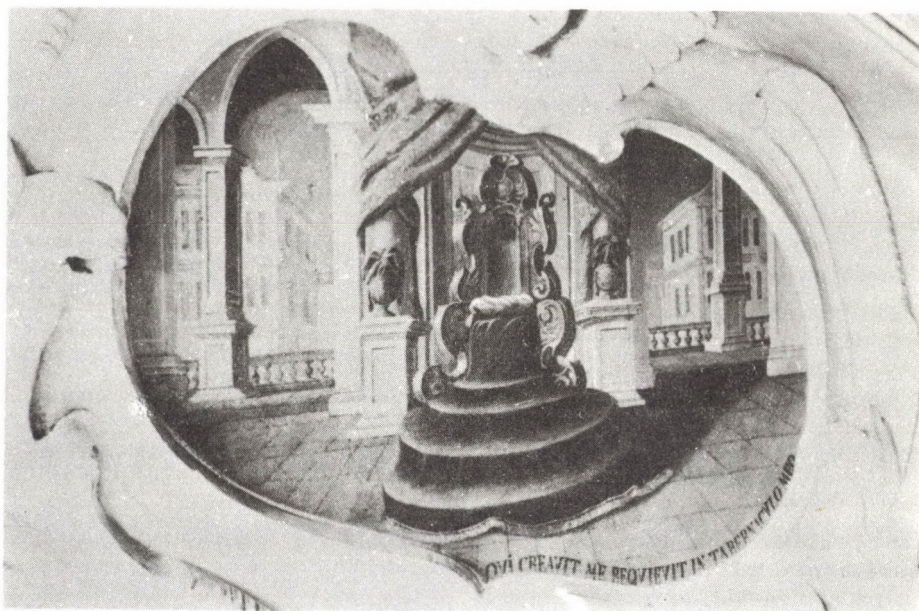
Nem sorolható a manierizmus művészetéhez a rendház lépcsőházának festészeti
disze sem, amely pedig bőségesen alkalmazza az emblematisz ábrázolásmódot. Az
emléma műfaja a későreneszánsz kulturájához kötődik, létrejött, elterjedése, s
alkalmazásának virágkora erre a stíluskorszakra esik, de átalakult formában jelen
van még a 18. századi barokk művészetben is. A magyarországi művészetben alig
ismerünk olyan alkotásokat, ahol kizárólag emblémák segítségével közvetítettek ön-
álló mondanivalót. Ilyen lehetett a soproni városháza 17. század elején készült fal-
képdísz, amely Lackner Kristóf polgármestersége alatt és az ő programja alapján
készült. (20). Ezt a művet csak leírások nyomán ismerjük, viszont fennmaradtak
olyan barokk-kori alkotások, amelyek felhasználják az emblematisz műfaját, de
programjukban ez az ábrázolási mód mindig csak alárendelt szerepet játszik. E mű-
vek közül a győri lépcsőház díszítése a legkorábbi, ahol a falképek és a stukkó egy-
mást erősítve hoznak létre egy magasabbrendű egységet, amelyben a fő mondanivaló
a barokk sajátos szemléletmódján átszűrve jelenik meg. A Szűz Máriát dicsőítő
együttesben a nagyobb, stukkókeretes mennyezetképekre ugyanis a *Salve Regina*
kezdetű, középkori Mária-himnusz egy-egy sora s az ezt kifejező kompozíció ke-
rült (21–23. képek), így itt a barokk műfaji határokat áttörő, s a különböző műfa-
jokat egyetlen egységbe foglaló jellegzetes szemléletmódja érvényesült. A stukkó-
dísz plasztikus formái, a falképek képi ereje, a középkori Mária-himnusznak a ba-
rokban is nagyhatású szövege s a hozzá kapcsolódó gregorián dallam fonódik egyet-
len műben össze.

Ebben a nyolc képből álló együttesben Szűz Mária személyének közvetlen ábrá-
zolása a leghangsúlyosabb. Ezt a témakört kísérik az oldalfalakon azok a jóval ki-
sebb, emblematisz ábrázolások, amelyek legtöbbje retorikus módon egy-egy ismert
Mária jelkép vagy szókép – például frigyszekrény, magányos torony, Jákob létrája,
bölcsség széke (24. kép), lángoló csipkebokor, tövisek közt lilium – tárgyi meg-
jelenítésével, s a hozzákapcsolt rövid, tömör szöveggel kísérik, magyarázzák a fő-
mondanivalót.

E győri mű e jellegzetességeivel természetesen nem áll önmagában a magyaror-
szági művészetben. A különböző műfajoknak ilyen jellegű egybeomlása éppúgy is-
meretes, mint az emblematisz képeknek a más eszközökkel megjelenített fő mon-
danivalót kísérő, de ennek alárendelt alkalmazása is. Az előbbire a vágújhelyi pré-
postsági templom 17. század végi szentélykiképzése a példa, ahol a lorettói litániát,
tehát ismét egy dallam-szöveg együttest festettek a szentély stukkókereteibe, az
utóbbi jelenségre pedig a pannonhalmi apátság ebédlőjének (1729) és a rend egykori
győri háza, az Apáturház, (a mai muzeum) dísztermének festészeti díszét (1756)
említhetjük. Pannonhalmán is és Győrben is Boschius: *De Arte Symbolica* című műve
után készültek az oldalfalakra, illetve az ablak közébe festett emblémák, de a fő-
mondanivalót mindenütt a mennyezetképek nagy figurás falképei közvetítik. (21).



23. Mária Jézussal – mennyezetkép a győri bencés rendház folyósóján (1697)



24. "Bölcsességnek széke" mennyezetkép a győri bencés rendház folyósóján (1697)

Mindez azt bizonyítja, hogy sem a győri lépcsőház emblémái, sem pedig a két mellékkápolna kis falképeinek manierisztikus-későreneszánsz stilusa miatt nem lehet a 17. századi győri barokk művészetet a manierizmus körébe sorolni. A kis falképek a templom festészeti díszében teljesen alárendelt szerepet játszanak, s a barokk összképet nem változtatják meg. Az emblémák pedig a későreneszánsz korszakától eltérő jelentéssel, barokk művészeti koncepciónak alárendelve, azt szolgálva jelennek meg.

A győri egykori jezsuita templom épülete, berendezése és belső díszítése tehát már barokk stílusban készült, s a hazai művészetben még a 17. század második felében is élő későreneszánsz művészet ebben az együttesben csak elenyésző szerepet játszhatott. Hogy a barokk stílus itt teljes fegyverzetében léphetett egykorú közönsége elé, abban egy, az új művészet adottságait, lehetőségeit világosan felismerő szervezet, a jezsuita rend játszotta a legfontosabb szerepet. A barokk és az ellenreformáció mozgalmának ez a szoros kapcsolata csak a barokk művészet kezdetének időszakára érvényes. S már a századforduló táján megszabadulva a stílus meghonosodásánál szerepet játszó jezsuiták befolyásától, olyan művekkel, mint Hans Rudolf Miller Nádasdy Ferenc megbízásából 1653-ban festett sárvári csataképsorozata, bizonyította, hogy képes is, és sikerrel vállalkozik is a kor legégetőbb problémáinak megoldására. (22).

JEGYZETEK

(1) E tanulmány – amely a Magyar Irodalomtörténeti Társaság felkérésére készült – előadás formájában hangzott el 1971. április 16-án a Társaság győri vándorgyűlésén, amelyet a város 700 éves évfordulója alkalmából rendeztek.

(2) VILLÁNYI SZANISZLÓ: Győr-vár és város helyrajza... a XVI. és XVII. században Győr 1882. 67., és JENEI FERENC-KOPPÁNY TIBOR: Győr. Budapest 1964. 28–29.

(3) KLANICZAY TIBOR: A magyar barokk irodalom kialakulása. Reneszánsz és barokk c. tanulmánykötetben Budapest, 1961. 381–397. Kopcsányi és az Eszterházy család kapcsolatáról IPOLYI ARNOLD: Bedegi Nyári Krisztina. Magyar történelmi életrajzok, Budapest 1887. 97–99.

(4) A hazai kora-barokk irodalmi alkotások későreneszánsz illusztrációs anyagáról és a párhuzamosan későreneszánsz és barokk alkotásokat készített főúri mecénásokról GALAVICS GÉZA: Későreneszánsz és korabarokk (Jegyzetek 17. század eleji művészetünkhöz) c. tanulmányom a Művészettörténet – tudománytörténet c. tanulmánykötetben sajtó alatt.

(5) A magyarországi jezsuita építkezések Rómába küldött tervanyagáról, amelyet ma a párizsi Bibliothèque Nationale-ban őriznek: lásd ROCHUS KOHLBACH: Steirisches in der Bauplane-Sammlung der Jesuiten. Festschrift zum 70. Geburtstag von Fritz Popelka. Graz 1960.

(6) A jezsuiták győri megtelepedéséről, az azt kísérő összerúzésekről, a jezsuiták iskolájáról, tanítványaik összetételéről. Vö. VILLÁNYI i. m. 68. SZÁVAI GYULA: Győr (Győr, 1896) 199–200. ACSAY FERENC: A győri kath. főgimnázium története. Értesítő a pannonthalmi Szent Benedek rend győri főgimnáziumáról az 1895–96 isk. év végén. Győr 1896. 9–166. A káptalan szerepéről, tagjairól: SZABADI BÉLA: Draskovich György győri kanonokjai. Győri Szemle 1939. 25.

(7) A közép-kelet-európai szerzetesi templomok és a bécsi jezsuita templom alaprajzi rendszerének kapcsolatára ill. Baccio del Bianco győri szerzőségére lásd VOIT PÁL: A barokk Magyarországon. Budapest 1970. 13, 17.

(8) A templom épületéről, építéstörténetéről, oltáiról, berendezési tárgyairól, mecénásairól lásd az egyik első modern barokk monográfiát: PIGLER ANDOR: A győri Szt. Ignác templom és mennyezet-

képei Bpest, 1922. A 17. századi oltárokról elsősorban GARAS KLÁRA: Magyarországi festészet a XVII. században. Bpest, 1953. 34–35.

(9) A Győrben letelepedett olaszokról, Beccaria Virgilről JENEI FERENC: A győri Szt. Ignác templom. Győri Füzetek I. Győr 1939. 8.

(10) Csáki László ígérteréről: OL Kamarai lt. Acta Jesuitica Coll. Jaur. fasc. 19. nr. 22 (MKCs levéltári gyűjt., kutató: Jankovich Miklós). – Az elkészült főoltárról PIGLER i. m.

(11) A győri vár főkapitányainak tevékenységéről, az ellenreformációt támogató intézkedéseikről lásd BEDY VINCE: A győri vár és várkapitányok a 16. és 17. században. Győri Szemle 1933. 11–
A jezsuita templommal foglalkozó feldolgozásokban többször okozott zavart, hogy a Szt. Pál oltár kápolnáját Xav. Szt. Ferencre vonatkozó falképek díszítik (s a Szt. Pálra vonatkozó ábrázolások a Szt. István oltár fölött találhatók). A Szt. Pál oltár, amely ma a jobboldali első mellékkápolnában áll, eredetileg is itt állt 1657-ig. Ekkor az új Xav. Szt. Ferenc oltárt állították helyébe, a templom hangsúlyosabb pontjára, s a kápolna stukkó díszé ezt az állapotot rögzíti. A Szt. Pál oltár ekkor a baloldali utolsó kápolnába került, mint ezt mennyezetképei jelzik. Később a Xav. Szt. Ferenc oltár elpusztult s a Szt. Pál oltár visszakerült eredeti helyére s a baloldali utolsó mellékkápolnába csak a század fordulóján került Pannonthalmáról egy 18. századi Szt. István oltár. A Szt. István oltárról. Vö. A pannonthalmi Szent Benedek rend története V. Bpest, 1907. 726.

(12) A hagyomány és a helyi tematikai elemek szerepéről 17. századi művészetünkben lásd: GALA-VICS GÉZA: Hagyomány és aktualizás a magyarországi barokk művészetben – 17. század. Megjelenés alatt a Művészettörténeti Kutató Csoport reneszánsz és barokk témájú tanulmánykötetben.

(13) JENEI FERENC: Ferenczffy Lőrinc nyomdájának történetéhez. Magyar Könyvszemle 1961. 299, 301, 303.

(14) Meglepő, hogy a Ferenczffy nyomda 1633-ban a Turóczi Krónika István király ábrázolásához nyul vissza. Ugyanis Ferenczffy Lőrinc volt az, aki a később Nádasdy Ferenc költségén megjelent Magyar vezér és királysorozatot (Nürnberg, 1664) is meg akarta jelentetni: Vö. RÓZSA GYÖRGY kandidátusi értekezésének vitája KLANICZAY TIBOR opponensi véleménye, Művtört. Ért. 1972. 144–145 l. Ferenczffynek a mauzóleum képanyaga már 1615-ben kezében lehetett, mert ekkor (május 11.) kereste fel leveleivel Batthyány Ferencet, hogy a Magyarország királyainak képeivel díszített könyv kiadásához támogatását kérje. (OL Batthyány levéltár 17. századi misszilisok – MKCs levéltári gyűjtemény, kutató Jankovich Miklós). Tehát Ferenczffynek – aki csak 1628-ban vásárolt nyomdát – már 1615-től rendelkezésére állt a Turóczi Krónika 15. századvégi István király ábrázolásával szemben egy korszerűbb, bár erősen a Turóczi Krónika kompozícióját felhasználó, 17. század eleji István király ábrázolás. Mégis az 1633-ban megjelentetett Montmorency-mű illusztrációjában a későgótikus kompozícióhoz nyult vissza. Hogy az István király fametszetét a Ferenczffy nyomda más alkalommal is használta, a kutatás nem tud (JENEI: 303)

(15) Ilyen kép függött egykor a Turóc megyei Rákó-Pribóc katolikus templomában. Említi Magyarország műemlékei, Szerk. FORSTER Gyula II. kötet. A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma. Összeáll.: GERECE Péter Bpest, 1906. 936. A kép ma már nincs meg.

(16) KOPCSÁNYI MÁRTON: A Bodog Szűz Mária élete (Bécs 1631), idézi IPOLYI ARNOLD: Bedegi Nyári Krisztina i. m. 98.

(17) A győri komédiáról: A magyar irodalom története II. Budapest, 1964. 320.

(18) ANGAL ENDRE: A manierista Nyéki Vörös Mátyás ItK. 1970. 513.

(19) A Szt. Rozália kápolna és az egykori Xav. Szt. Ferenc kápolna mennyezetképei közti stílári különbségekről: GARAS KLÁRA: Magyarországi festészet a XVII. században. Bpest, 1953. 22.

(20) PAYR SÁNDOR: A régi soproni városháza. Klny. a Soproni Naplóból 1–26. és RÓZSA GYÖRGY: Lackner Kristóf, a rézmetsző. Soproni Szemle 1971. Hogy Lackner maga festette volna ki a városházát (Rózsa i. m.) aligha valószínű. Ez a munka Lacknerétől eltérő felkészültséget kívánt s Lackner tervei, metszetei és rajzai nyomán bármelyik városi festő Lacknernél jobban és gyorsabban elvégezhette.

(21) A pannonthalmi bencés apátság ebédlőjében megfestett emblémák előképeiről: VOIT PÁL: Régi magyar otthonok Bpest, 1943. 196.

(22) A sárvári vár csataképeinek mesteréről, a műfaj hazai társadalmi funkciójáról tanulmányom megjelenés alatt.

DIE ANFÄNGE DER BAROCKKUNST IN UNGARN

Die Studie untersucht Beginn und gesellschaftlichen Hintergrund eines der frühesten Denkmalszentren der Barockkunst in Ungarn.

Die am Donauufer, damals an der Westgrenze des osmanischen Reiches, gelegene Stadt Raab (Győr) wurde bei Beginn der ungarischen Gegenreformation und der dortigen Ansiedlung der Jesuiten Schauplatz heftigen Ringens. In seinem Verlauf konnten die Herrscher aus dem Hause Habsburg vereint mit den ungarischen Bischöfen den Widerstand des Domkapitels und der zu einem grossen Teil protestantisch gewordenen Bevölkerung nur mit Hilfe der Militärgewalt brechen. Im Jahre 1627 eröffneten die Jesuiten hier ihre Schule, durch die sie die Stadt und ihre Umgebung unter ihren Einfluss brachten. 1635 begannen sie mit dem Bau ihrer Ordenskirche. Ihre Tätigkeit stiess auch weiterhin auf starken Widerstand: dem begegneten sie deshalb – in einer unmittelbarer Weise als in anderen Werken – durch die auch als Kampfmittel eingesetzte bildende Kunst. In seltener Anschaulichkeit erscheint hier ein enger Zusammenhang der geistigen Ziele der Gegenreformation mit den Werken der bildenden Kunst. Im Verlauf dieses auch mit künstlerischen Mitteln geführten Kampfes wählten die Väter der Gesellschaft die Mäzene der einzelnen Altäre nach dem Gesichtspunkt, dass dabei die wesentlichen verschiedenen gesellschaftlichen Schichten der Stadt und ihrer Umgebung vertreten waren. Die Thematik der Altäre wählten sie hier nicht der im übrigen Europa üblichen Ordensikonographie gemäss (Ordensheilige, Märtyrer, Heilige Familie, Schutzengel), sondern den religiösen Bedürfnissen der zu gewinnenden gesellschaftlichen Schichten entsprechend. So erhielt die ungarische Besatzung der Festung den Paulus-Altar (Abb. No 3), das deutsche Militär den ihrer religiösen Bruderschaft geweihten Altar Beatae Mariae Virginis de Victoria (Abb. No 4). Die führende Bürgerschicht italienischer Abstammung erhielt den St. Rosalia-Altar (Abb. No 5), der ungarische Adel der Stadt den Altar der ungarischen Nationalheiligen (Abb. No 6). So entstand in gesellschaftlicher, beziehungsweise in nationaler Hinsicht eine engere Verbindung zwischen Mäzen und Altar. Alle vier Altäre wurden in der Zeit von 1641 bis 1642 errichtet.

Der Verfasser zeigt, dass die von solcher ikonographischen Verschiedenheit, dabei aber gemeinsamem barockem Stil zeugenden Altäre doch eine ihnen allen gemeinsame Besonderheit besitzen: die auffallende, bildliche Darstellung des Kampfes gegen den türkischen Erbfeind (Abb. No 6, 8, 9). Ferner analysiert er an dem Altar der ungarischen Heiligen die ideologische und bildliche Umdeutung der mittelalterlichen Tradition (Abb. No 14–16, bzw. 13 u. 17): er erweist den antiprotestantischen Charakter des Giebelbildes (Abb. No 19) und erwähnt hierzu die gleichzeitigen Parallelen in der Literatur und in der Thematik der dort aufgeführten Jesuitendramen; dabei zeigt sich eine die vielseitige Tätigkeit der Gegenreformation einem einzigen Ziel unterordnende Tendenz, ferner die wirksame Verschmelzung der ungarischen Gegenreformation mit der Idee der Patrona Hungariae.

Abschliessend erwähnt der Verfasser kurz die Gemälde des 17. Jahrhunderts in den Stuckdecken von Kirche und Kollegium: bei den emblematischen Darstellungen in den Gängen des Ordenshauses (Ende 17. Jh.) spricht er von den Denkmälern, Schriftquellen und Besonderheiten der Barockemblematis in Ungarn (Abb. No 21–24).

DOKUMENTUMOK

Szabó Júlia

AZ 1922-ES BERLINI SZOVJETOROSZ KIÁLLÍTÁS ÉS A MAGYAR AVANTGARDE

Az 1922-es berlini kiállítás jelentőségét már felismerte az egyetemes művészettörténetírás. (1). 1967-ben a kiállítás rekonstrukciójával is megpróbálkoztak (2) Nyugat-Berlinben, s az Avantgarde-Osteuropa című bemutató anyagát német, osztrák, francia, holland, angol, olasz, svájci és amerikai muzeumokból és magángyűjteményekből szedte össze a rendező bizottság, amelyből a baloldali dadaista Hans Richter (ma már southburgi professzor) nevét kell kiemelnünk, mint a klasszikus avantgarde egyik képviselőjét és Jan Leeringet az eindhoveni muzeum igazgatóját, akinél az 1922-es berlini orosz kiállítás egyik rendezőjétől El Lissitzkijtől igen gazdag egykoru anyag található. Leering a kiállítás katalógusban meglehetősen szokatlan formában, szabadversben (3) ünnepelte meg a kelet-európai avantgarde művészetet, versében Prágát, Budapestet, Moszkvát és Leningrádot nevezve az új világot építő művészet századeleji centrumainak. A vers véletlenül, vagy közös anyaga folytán, némiképp Kassák Lajos Mesteremberek című költeményére emlékeztet, a fordításokban (4) már olvasható nagy jóslat-költemény ennek előzménye is lehetett.

Az 1922-es kiállítás sikerének legkézenfekvőbb bizonyítéka, hogy a "kiállításnak nemcsak erkölcsi, hanem anyagi sikere is volt: igen sok kiállított tárgyat, köztük több képet is eladtak" – Minderről szovjet forrásból, Mácza János, 1933-ban Moszkvában kiadott dokumentumkötetéből értesülünk, (5) ahol a szerkesztők összegzik a számadatokat is: összesen 237 képet, a grafikai, makett és plakát osztályon 299 művet, 32 szobrot és több, mint 200 iparművészeti tárgyat állítottak ki.

Ugyancsak Mácza dokumentumkötete világítja meg – az itt közölt kiállítás katalógussal egybehangzóan a kiállítás célját, létrejöttének körülményeit: „Már az Októberi Forradalom kezdetétől művészeti politikánk igen fontos feladatnak tekintette a kapcsolatot a többi országok forradalmi művészeivel. De az e kapcsolat létrehozására történt első kísérletek természetesen csak a kölcsönös érintkezés felvételében és a kölcsönös információkban álltak. Ilyenek voltak a hadikomunizmus korszakában a forradalmi művészek és Szovjet-Oroszország művész ifjúsága felhívásai a nyugati művészekhez, ilyenek a proletkult szervezetek kapcsolatai a külföldi proletkult szervezetekkel.

Amint végetért a polgárháború és a fegyveres intervenció, azonnal (már 1921 elején) kísérleteket tettek arra, hogy ezt a kapcsolatot a mi művészeink külföldi és a nyugati forradalmi művészek szovjetunióbeli kiállításain valósítsák meg. Az első ilyen kísérlet rövid ideig sikertelen maradt, mert a németországi illetékes körök – bár rendkívül érdekesnek tartották egy ilyen kiállítás megrendezését –, de egyelőre „politikailag időszerületlennek” vélték. De nem telt el egy év sem, és „Oroszország blokádja” ebben a vonatkozásban is megtört, s Berlinben az Unter den Lindenen lévő Van Diehmen galériában megnyílt a szovjet művészek első kiállítása.” (6).

A kiállítás megrendezésének politikai és művészetpolitikai háttérét az 1922-es katalógus második előszavából is jól érzékelhetjük, amelyet dr. Redslob (7) német birodalmi művészeti tanácsos írt. A weimari köztársaság óvakodott a világforradalom eszméitől, s a reális történeti helyzetet figyelembe véve, a NEP korszakba lépő Szovjetországnak is ekkor már elsősorban a háborúban gazdaságilag tönkrement ország új gazdasági és társadalmi rendjének felépítésére törekedett. A szellemi Európa egységének eszméje, amelyet Redslob emleget, már adottnak veszi a világháború és a forradalom befejeződése utáni határokat és bár igényli a cserét, a „másiknak barátságos elismerését”, a sajtóságok kölcsönös megismerését, de nem törekszik a nemzetközi avantgarde egységének szemléletére, amely még a tizes évek fordulóján a modern művészet teoretikusainak nagy vágya volt. A szellemi európaiság a s á p a d t európaiság kissé pejoratívan értett jellegzetességét is jelenti már Redslob gondolkodásában, helyette a népiség gyökereire, a különböző országok ornamentális és kolorisztikus sajtószerűségeire kezd figyelni, sokszor kissé túlzó módon, hiszen Picassóban már csak francia (?) tulajdonságokat lát, Kleeben és Bellingben „zenei” és „német” sajátosságokat, az orosz művészek egész sorában pedig „a Kelet lelki tágasságát.”

Ebben a sokféle irányban továbbfejleszthető gondolatmenetben, 1922-ben csupán az avantgarde nemzeti iskolákként szemlélhető elkülönítettsége alakult ki, s az a határozott igény, hogy 1922-ben a weimari német kultúrpolitika már nem törekedett „valamilyen művészeti volapükre”, valamilyen lapos világmindenség felfogás alapján”, hanem „az oroszoktól is, németektől is népének világát kívánja látni” a művészetben. Ezek a kiragadott gondolatok csupán a harmincas évek művészetpolitikai koncepciónak ismeretében válnak igen gyanússá. A népi, nemzeti eszme későbbi eltorzulásai e kiállítás anyaga számára is veszélyessé váltak. Az 1967-es rekonstrukciós kiállítás dokumentumanyagában olvashatunk Kazimir Malevics Németországban maradt műveinek kálváriájáról, amelyek „entartete Kunst”-tá válva semmisültek meg, vagy befalazva, pincékbe zárva várták a náci uralom végét. (8). Természetesen a weimari művészetpolitika még mindezért nem felelős, de történelmi szempontból mégis előzmény az elkövetkezőkhöz.

A kiállítás létrehozásánál azonban nemcsak a hivatalos szervek bábáskodtak. Katalógusunk harmadik előszavát Arthur Holitscher (9) írta, aki a tizes évek fordulóján hol Moszkvában, hol Berlinben, hol New Yorkban tűnt fel, írt, politizált, talán soha ki sem robbant összeesküvéseket is szervezett. Az ő előszava az egyetemes társadalmi fejlődés nagyobb egységében szemléli a forradalom és a művészet kapcsolatát. Egy kor bomlását és egy új kor eljövételét érzi, de nem valami idealisztikusan fenséges formában, hanem ellentmondásainak teljes zűrzavarában. Nem téveszti össze a művészet forradalmát a társadalom változásával, de nem becsüli le a művészet jelentőségét sem a forradalomban. „A forradalom művészete maga a forradalom, a totális forradalom rezgéseit adja tovább.” A totális szó kiemlése a weimari Németországban majdnem lázításnak is hathatott, az esztétikával kapcsolatos fejtegetések pedig Lunacsarszkij vezette szovjet művelődésügyi népbiztosság számára is kissé szélsőséges, „balos” nézeteket jelenthettek. Lunacsarszkij 1920-ban adja ki Bécsben Das Kulturwerk Soviet-Russlands címmel brosuráját, amelyben hatalmas arányú, régi és újkori művészeti ismeretanyagra támaszkodva, megkockáztatja azt a kijelentést, hogy „mind a mai napig nincs egyetlen olyan orosz művész sem, aki egyetlen olyan képet festett volna, amely a mi új, nagy forradal-

munk hangulatát teljesen kifejezte volna.” (10). Az orosz avantgarde tehát a művelődésügyi népbiztos kétkedő, de türelmes támogatása mellett alkotott, és saját művész-teoretikusai mellett, csupán néhány Oroszországba került külföldi, kritikus, vagy forradalmár ismerte fel, hogy „ez a művészet az értékelés új törvényeit hívja majd életre.” (11).

Hogyan fogadta a kiállítást a német avantgarde? Az anyag teljes áttekintése, adatok hiányában, nem áll módunkban, azt azonban magyar forrásból – Kassák Lajos emlékezéséből (12) – tudjuk, hogy nem volt teljesen egyértelmű a lelkesedés. A Sturm, a német expresszionizmus, már több, mint egy évtizede működő, mindenféle európai irányzatot befogadó és pozitívan interpretáló lapja, amelyet Herwarth Walden szerkesztett, élesen támadta a kiállítást és a konstruktivizmust. „A Der Sturm érzelmes humanizmusa az orosz kiállítás idején már kevésnek bizonyult, – írja Kassák – a művészek és az országok egyre inkább a nagy társadalmi problémák és ennek következtében az építészeti feladatok felé fordultak. A konstruktivizmus egyúttal éles politikai harcot jelentett. Esztétikájába egyre inkább beavatkoztak a társadalmi jelenségek, míg az expresszionizmus inkább az esztétikai érdeklődés felé tolódott.”

A magyar avantgarde alakította ki a legszorosabb kapcsolatot a berlini orosz kiállítás rendezőivel, résztvevőivel. Kassák Lajos írta a Ma 1922. december 25-i bécsi számában az első összefoglaló tanulmányt (13) az orosz kiállításról. Mint Kassák leírja – „ezt a cikket a világ több nagy avantgarde folyóirata ismertette, és hozzászólásomat kérték a modern mozgalmat tárgyaló nemzetközi vitákban, az angol Secession, a holland De Stijl és sok más, szerb, román, francia, sőt japán lap is.” (14).

A Ma orosz kapcsolatai (15) korábbiak voltak, mint a berlini kiállítás. 1921-ben a Ma már orosz estét rendez, Uitz Béla moszkvai utjáról hoz magával reprodukciókat, kiadványokat és élményeket, rajzokat és festményeket stb. Az 1922-es évfolyam októberi számában El Liszickij 1920-ban Moszkvában kiadott Proun manifestumát közli magyar fordításban Mácza János. (16). A Ma csoport hosszabb ideig Berlinben élő tagjai: Kállai Ernő, Péri László, valamint a de Stijlhez tartozó Huszár Vilmos a Postdamer Strassen egy kis könyvkereskedésében találkoznak Liszickijel, Sterenberggel, Gabóval, Altmannal, Ivan Punyival. Erich Buchholz írja le ezt emlékezéseiben (17), s még azt is megjegyzi: „az oroszok, éppen úgy, mint a magyarok főleg a Lützowplatz és a Wittenbergplatz környékén laktak.” A beszélgetések főtémája, Buchholz emlékezete szerint, a forradalom dinamikája. Eszébe jut Kállai kesernyés vélekedése is erről a kérdésről: „Feküdjenek egyszer egy vilamos elé, majd akkor meg fogják tudni, mi a dinamika!” E hangból már a magyar emigráció kiábrándultsága is érződik.

Kassák Lajos tehát felkészülten utazik 1922 őszén Berlinbe az orosz kiállítás megtekintésére, olyan emberként, aki már évek óta ismeri a forradalom és művészet összefüggéseinek problematikáját, sőt konfliktusait is. Az utcák és terek művészete már 1919-es Kun Bélához írt levelében fontos érvként szerepel (18), elvi álláspontja Bécsben szélesebb adatanyaggal bővül.

Kiállítási ismertetőjét 1914-es orosz irodalmi élményeivel kezdi: „Tolsztoj, Dosztojevszkij, Gorkij... ők új lehetőséget hoztak az öreg, piperkőc Európába elhozták a komor és tiszta Ázsiát. Az utánuk következett Arcübasevek, Kuprinok, Remisovok, Szlogubok már európai iskolák kreaturái.” Nemcsak azt kell figyelem-

mel kísérnünk, ahogyan Kassák elhatárolja magát a nagyrészt emigráns orosz íróktól, de az ismét előbukkanó Ázsia-mitoszt is, amely úgy látszik nemcsak német esztéták között élt az orosz irodalomról. A németek alig érezték Tolsztoj, Dosztojevszkij, Gorkij kapcsolódását az európai világszemlélet hagyományaihoz, azt a tényt sem fogadták el valóságnak, hogy Európa határai az Uralig nyulnak. Az „1922-es szellemi Európát tekintve” lehet, hogy igazuk is volt. Ezért választották külön az orosz avantgarde történetét az európaítól.

Kassák a berlini orosz kiállítás ismertetésénél fontosnak tartja, hogy 1914-ben Budapesten, néhányan fiatalok, szocialisták és pacifisták nem tévedtek, amikor az orosz művészeti fejlődés újabb lehetőségét a képzőművészetben látták. „A forradalmak előtt vajudó Oroszország irodalma után és helyett elindult felénk a forradalomba lendült Oroszország megújult ereje a képzőművészetben. Európa kereskedelmi és kulturblokádjá alatt egy egészen új társadalmi berendezkedés tette meg erőpróbáját Oroszországban és egy új, bár az európai próbálkozásokkal sokban parallel irányu művészeti fejlődés kezdte meg kibontakozását.”

Az orosz kiállítás bevezetőjéből, műtárgysorából és reprodukcióiból egyaránt tudjuk, hogy a kiállítás a peredviznyikek követőinél kezdődött, részletesen bemutatta a Művészet Világa című szecessziós művészcsoporthoz, a Cézanne-t és a Fauves csoport hagyományait egyaránt követő Káróbubi csoportot és csak ezután jutott el a kubistákhoz, futuristákhoz, szuprematistákhoz és konstruktivistákhoz. Kassák a kiállítás első részét nem méltatja figyelemre. Még a kubisták közül is igaztalanul kevésnek ítéli Udalcova, vagy Iván Punyi teljesítményét a francia mesterekhez viszonyítva. Megállapítja viszont, hogy „az új orosz művészek első, öntudatos továbblépése a szuprematizmusban kezdődik. Az európai erők mellé ezzel a mozgalommal áll először hozzá, mint föltétlen érték, mint szorzó érték, az orosz, az ázsiai erő.” E mondat történeti értéke akkor is nyilvánvaló, ha ismét megmozgatja egyértelműségét az „ázsiai” jelző összes pozitív és negatív jelentésrétege. (19). Kassák abszolút lelkesedése nem kétséges. A mértani forma, a fehér és a fekete iránti tiszteletét ekkor már nemcsak szóval, hanem a berlini Sturm kiállítóhelységében bemutatásra kerülő (20) képarchitektúráival is bizonyítja. „... Az ő egyszerű törvényeikből indult ki (1917-ben) az egész új orosz generáció. A szuprematizmus levonta a festészet végső következtetéseit és kapukat nyitott a fejlődés felé – írja tovább Kassák a szuprematizmusról. – ... – A szuprematizmus leg-tisztább mestere Malevics. És az ő gyökeréből indultak el a konstruktivisták és objektivisták. Ezeknek a csoportoknak reprezentánsai Tatlin, Liszickij, Rodcsenko, Kljun, Drevin stb.”

Érdekes, hogy az anyagi világ ábrázolásán tuljutott irányzat feltétlen híveként, s a szuprematizmus előtti irányzatok iránti elfogultsággal együtt, Kassák nem nyilatkozik a huszas években fellépő új tárgyiasság orosz képviselője ellen. A kiállítás első előszavát író Sterenberg művei, amelyek „naturalisztikusan egyes tárgyakat ábrázolnak, ... úgy formában, mint színben végtelenül leegyszerűsítettek” felkeltik figyelmét és fakturában a kiállítás legfejlettebb dolgainak tartja őket. Sterenberg Halas csendélete, amely a kiállítás katalógusának reprodukciói között szerepel (21), nem a német Neue Sachlichkeit fanyar klasszicizáló realizmusát idézi emlékezetünkbe, hanem stiláris analógiái inkább a kubizmus térszemléletét felhasználó magyar szocialista művészek: Derkovits Gyula, Dési Huber István, Fenyő A. Endre, Sugár Andor huszas évek végén, harmincas évek elején készült barnás-

szürkés tónusu, szilárd rajzu csendéleteit, műteremábrázolásait. Ezek a néhány évvel később kibontakozó művészek reprodukcióból ismerhették az orosz táblaképfestők (sztankovisták) új szintézisét, ezen túl művészettelfogásuk elvi alapjai is közősek voltak.

Kassák kritikai érzékének bizonyítéka, hogy kezdeteiben felismeri a huszas évek új tárgyszemléletének és az avantgarde irányzatok téralkotásának összefüggéseit, s annak ellenére, hogy festői pályáján ő maga más utat keres, meglátja Sternberg és társai munkáiban a fejlődés új lehetőségét.

Kassák az 1922-es kiállítás plasztikai törekvéseit kevésbé fejlettnak érzi. „A kiállítás legfejletlenebb ága a szobrászat és azok a próbálkozások, amelyek bizonyos utilitarisztikus célzattal kísérleteznek térbeli konstrukciókat megoldani. ... Ma, amikor 120 kilométerrel futó lokomotívjeink, nehézsúlyu daruink és mérhetetlen hidaink vannak, teljesen fölösleges játéknak.....hatnak ezek a dolgok.”

Ezeknek a dolgoknak történeti jelentését többféle szempontból lehet vizsgálni. Az iparilag fejletlen Magyarországról Németországba kerülő Kassák számára a német ipari városok arányai, építményeinek, vasutjainak fejlettsége esztétikai élményt jelentett, az Új művészek könyvének (22) reprodukciós anyaga bizonyítja, hogy a világ minden tájáról gyűjtötte az ipari létesítmények fényképeit, s mint a Mesteremberek-ben megjósolt új világ képviselőit interpretálta őket. A társadalmi rend megváltoztatásáért forradalmi cselekvéssel küzdő Uitz Béla, Komját Aladár és társaik, többek között, ezen is összekülönböztek vele. A Ludditák című Uitz rézkarcsorozat születéséhez ez a momentum is hozzájárult.

Az 1922-es kiállításon a térbeli konstrukciók, a művészetet és termelőmunkát összekapcsolni törekvő modellek szovjetországi jelentéskörét Kassák nem tudta érzékelni, még utópisztikus monumentalitásuk arányait sem érezte. Egy dolgot azonban észrevett: – a konstrukciók nem a termelést és az ipari termékek formáit alakíthatják át elsősorban, hanem minden utilitáris céljuk ellenére, művészeti játékok – esztétikai objektumok maradnak. E jelentéskör gondolati, szellemi többletét Kassák csupán a festészetnél érzékeli. A konstruktivizmus manifesztumaival gyökeres ellentétben, – valószínűleg a Ma körben is ekkor egyedüli elképzelésként, – szögezi le 1922 karácsonyán megjelent tanulmányában, hogy „a kiállításon szereplő képzőművészeti ágak között kétségtelenül a festészet jár legelől. Ezen a területen az oroszok új erőt és új kulturlehetőséget hoztak be Európába. És maguk előtt is festészetük mutatja az irányt, amerre haladniuk kell, hogy ideáljukhoz, az új emberi ideálhoz – a konstruktív életformához eljuthassanak. ...Berlinben egymást eszik a kiállítások: formák tekerőznek és színek visitanak. És ebbe a tekervényes cifra zavarba az oroszok újra elhozták a színek ősforrásait, s a tisztaság és erő egyenes vonalát.”

Ez a gondolat az orosz szuprematizmus és konstruktivizmus értékelésében még ma is szélsőségesnek, egyedülállónak hat. A történeti fejlődés szükségszerűségét, a vizuális művészetek és az ipari kultúra összefüggéseit, az emberi környezet kialakításának és az avantgarde irányzatok célkitűzéseinek kapcsolatát a korszakkal foglalkozó kutatás legszélesebb mezőnye elismeri és értékeli. Ahhoz azonban kassáki konok következetességre lenne szükség, hogy valaki arra a megállapításra jusson: mindezek csupán részleges eredmények. Az ipari környezet a célszerűség szempontjai szerint fejlődik, a termék előállításánál ma is hat, az érték szempontjából pozitívan vagy negatívan, a kereslet és a kínálat törvénye. A modern művé-

szet formavilágával már sok pszeudo-esztétikus, vagy jelentés-nélküli tárgy létrejött az elmúlt félévszázad során. Abszolút értékként, és színeiben-formáiban ma is objektíven érzékelhető produktumként, a klasszikus festészettel egyenértékű eredményként csupán néhány kiemelkedő konstruktivista, vagy szuprematista festő, ma már szinte ikonként tisztelhető alkotása maradt ránk.

A Kassák hagyatékban (23) megőrzött 1922-es szovjet-orosz katalógus a tizes-huszas évek szovjet-orosz festészetének, képzőművészetének nagyjaira: Malevicstre, Rodcsenkora, Tatlinra, Sterenbergre kell hogy fordítsa figyelmünket.

Az 1922-es kiállítás emléke több Berlinbe látogató magyar művész (24) és író számára élő maradt a későbbi évtizedekben is. Bár a szovjet művészet huszas évekbeli fejlődéséről az 1924-es velencei biennálé orosz pavilonjának anyagából, valamint az 1925-ös párizsi világkiállításról is tájékozódhattak a magyar kritikusok és művészek, a távoli ország új művészeti törekvéseiről a legerősebb benyomást mégis az első nagyszabású találkozás adta.

JEGYZETEK

(1) V8. GRAY, CAMILLA: The Great Experiment, Russian Art 1860–1922. New York, 1964. A nagylegzetű monográfiában közölt bibliográfia felöleli a kérdés 1964-ig megjelent csaknem teljes szovjet és nyugati irodalmát egyaránt. A hatvanas évek közepétől mind Nyugaton, mind a szocialista országokban (legfőképpen az NDK-ban és a Szovjetunióban) több tanulmány, könyv látott napvilágot, amely a korszakkal, az orosz és német művészeti kapcsolatokkal és konkrétan a kiállítással foglalkozik: A. ABRAMOVA: Vhutemas - Vhutein. Moszkovszkoje vűszsee hudozsesztvenno-promislennoje ucšilisce. Moszkva, 1965.

DIETER SCHMIDT: Manifeste, manifeste 1905 - 1933. Drezda, 1965.

K. JUNGHANN: Die Beziehungen zwischen deutschen und sovietischen Architekten in den Jahren 1917 bis 1933. Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt Universität, n. 3. 1967. p. 369–381.

SOPHIE LISSITZKY KÜPPERS: El Lissitzky Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Drezda-Róma, 1967. E kötet 64 és 65. képe Lissitzky katalógussterveit mutatja be az 1922-es berlini szovjet-orosz kiállításához. A 65. képen közölt vázlat kétségtelenné teszi, hogy a katalógus címlapját ő készítette.

K. VOLOGYIN: Zsurnal Vjescs. Dekorativnoje Iszkusztvo n. 5, 1968.

VLADYIMIR TATLIN: Catalogue du Moderna Museet, Stockholm, 1968.

L. AMBROGIO: Formalismo e avanguardia in Russia, Rome, 1968.

V. MARKOV: Russian Futurism, London 1969.

B. MILLER LANE: Architecture and Politics in Germany 1918–1945. Cambridge (Mass.) 1968.

I. ZSOLTOVSZKI: V tűszjacsagyevetszotvoszemnadcatom. SZTROITYELSZTVO I ARHITEKTURA. Moszkva n. 2, 1970.

I. LEWIS: Georg Grosz. Art and Politics in the Weimarer Republic. University of Wisconsin Press. 1971.

E. STENEGER: Russische Kunst. Berlin 1919–1932, Berlin, 1969.

NAUM GABO: The 1922 Soviet Exhibition. STUDIO INTERNATIONAL vol. 182, n. 938, 1971. Gabo cikke megemlékezik a katalógus műtárgysorának tévedéseiről, a kiállított anyag és a névsor eltéréseiről. Jelen publikációkban a műtárgysort nem közöljük, mivel e kérdésben állást foglalni nem tudunk. A Ma 1922, december 25-i számában több kép megjelent reprodukcióban a kiállítás anyagából, ezek jelenlétét Kassák cikke alapján bizonyosnak tartjuk. Gabo a katalógus borítóját Altmann művének tartja. MANFREDO TAFURI: URSS-Berlin 1922 – du populisme a "l'internationale constructiviste" VH 101. Numero 7–8, 1972. 53–89. Paris, Editions Esselier.

(2) Avantgarde Osteuropa 1910–1930. Ausstellung der Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst, (Kunstverein Berlin) und der Akademie der Künste. Oktober–November 1967. Berlin.

(3) JAN LEERING verse, mely a 2. jegyzetben idézett katalógusban jelent meg: Prag, Budapest, Moskau, Leningrad Zentren, wo intellektuelle Kreise um 1900 ein Interesse ohnegleich für die Kunst der Avantgarde zeigten. Cézanne und Van Gogh, Matisse und Picasso waren hier besser bekannt als im Westen. Aber man blickte nicht nur nach aussen. Besonders in Russland gab es ein starkes Bewusstsein eigener Tradition und einen Drang zur Revolution um in der Kunst eine neue Welt zu schaffen.

(4) Vö. MA – BUCH Gedichte von Ludwig Kassák Deutsch mit einem Vorwort von Andreas Gaspar. Berlin, Sturm Verlag 1923.

(5) Szovjetszkoje iszkusztvo za 15 let. Moszkva, 1933. Magyarul részletek jelentek meg belőle: MÁCZA JÁNOS: Legendák és tények. Tanulmányok a XX. század művészettörténetéhez. Bp. 1972. Corvina. (A művészettörténet forrásai.) 131–146. o.

(6) Mácza János az 5. jegyzetben i. m. 136–137. o.

(7) Edwin, REDSLOB régi dán művészettel foglalkozó művészettörténész és kritikus, modern művészettel kapcsolatos írásai 1919-ben a Lipszében kiadott GENIUS című, a múlt és jövő művészetével egyaránt foglalkozó folyóiratban jelentek meg, amelyben a legellentetesebb irányú írók, kritikusok, művészettörténészek publikáltak, jól válogatva a modern művészeti irányzatok képviselőinek munkáiból. Rajta kívül Carl Georg Heise, Wilhelm Worringer, Wilhelm Waetzoldt, Gustav Pauli, Wilhelm Pinder, Max Sauerlandt, Wilhelm Hausenstein szerepelt a lapban. – Irod. HÜTTIG HELMUT: Die politischen Zeitschriften der Nachkriegszeit im Deutschland. Leipzig. 1928. EDWIN REDSLOB: Alt-Danemark, Architektur und Kunstgewerbe des Auslandes. München 1914.

(8) Az erről szóló legendákat tárgyalja a 2. jegyzetben idézett katalógusban HANS VON RIESEN: Malewitsch in Berlin c. tanulmánya.

(9) Arthur Holitscher a United Press amerikai újságtörzszt tudósítójaként működött. Mácza János a Kassai Munkás 1921. okt. 2. számában idézi A forradalom színjátéka című cikkét, megemlítve, hogy 1921-ben három hónapig a Szovjetunióban tartózkodott. Irod. BOTKA FERENC: Kassai Munkás 1907–1937. Budapest 1969. Akadémiai Kiadó.

(10) Vö. LUNACSARSZKIJ: Das Kulturwerk Soviet-Russlands. Wien, 1920. 77–87. Lunacsarszkij az Izvesztija 1922-es évfolyamának 173-as számában foglalkozik a berlini szovjetorosz kiállítással. Cikke utóközlésben megjelent a Rassegna Sovietica N. 1. 1965. című folyóiratban (110–116. o.) VLAGYIMIR MAJAKOVSKIJ a Krasznaja Nov. 1923. évf. 2. számában emlékezett meg a kiállításról. Cikke szintén megjelent a Rassegna Sovietica idézett számában (108–109. o.) Lunacsarszkij cikkében részletesen elemzi a kiállításról megjelent német bírálatokat, s véleményéhez közelállónak érzi azokat a hagyományokhoz ragaszkodó német kritikusokat, akik abszurdnak érzik az elvontabb formákat. "úgy gondolom – írja – ... hogy majd az új generáció, amely már a mi iskoláinkban tanul majd, gazdagabban és adekvátábban fogja kifejezni a forradalmat, mint a jelenlegi tulzó balosok, ... akiket a bohém párizsi baloldali polgári művészet befolyásolt." Majakovszkij e cikke válaszul a konzervatívabb művészeti tendenciákat jobboldali politikával és ellenforradalommal vádolja, s a kommunizmus eszméivel egyedül az avantgarde-ot azonosítja, bár a berlini szovjetorosz kiállítás anyagát ő sem érzi teljesnek. A két cikket részletesen tárgyalja Manfredo Tafuri 1. jegyzetben idézett műve. A berlini szovjet kiállítás történetéhez fontos adalékokat ad még El Liszickijnek a Vjescs (L'Objet) 3. számában megjelent ismertetése. (Moszkva 1923)

(11) L. Arthur Holitscher előszava a bécsi kiállításához.

(12) KASSÁK LAJOS: Az izmusok története. Bp. 1972. Magvető, 105. o. Kassák 1950-es években írt emlékezeiből korábban néhány részlet a Nagyvilág c. folyóirat 1956–57-es évfolyamában jelent meg, Pán Imre közreműködésével a nyugat-európai irányzatok adatainak közlésében. Vö. Kassák Lajos–Pán Imre: A modern művészeti irányok története. Nagyvilág 1956. okt. 151–158. o., 1957. április 133–139. o., 1957. május 275–282. o., 1957. június 449–457. o., 1957. augusztus 775–788. o.

(13) A tanulmány címe A berlini orosz kiállításról. Részletek kissé megváltoztatott formában megjelentek a cikkből a 12. jegyzetben i. m. Mi idézeteinket a Ma 1922. dec. 25. számában megjelent eredeti cikkből vesszük.

(14) KASSÁK LAJOS: Az izmusok története 104. o.

(15) Vö. SZABÓ J.: A magyar aktivizmus története Bp. 1971. 59–70. o.

(16) A Proun Manifesztum néhány figyelemreméltó megállapítása, amely egyben Liszickij festményeit, grafikáit is jellemzi: A kép függőlegesen ... álló ... tengelye megszűnt. Forogva csavarodunk bele a térbe. A proun mozgásba indítjuk s így a tervezett tengely megsokszorozódik... Az anyag az első tiszta fázisában = szín. Energiaállapotában az anyag legtisztább állapotban van benne. Proun a síkon kezdődik, átmegy a térbeli modellépítkezésre és az általános élet tárgyait építésére.

(17) Vö. a 2. jegyzetben idézett katalógusból ERICH BUCHHOLZ Begegnung mit osteuropäischen Künstlern c. tanulmányával.

(18) Vö. KASSÁK LAJOS Levél Kun Bélához a művészet nevében, Ma IV. évf. 7. sz. Irod. SZER-DAHELYI EDIT: Irodalom és politika 1919-ben, Valóság. 1969. 6., JÓZSEF FARKAS Proletárforradalom, avantgarde és tömegkultura. Helikon, 1969/2 SZABÓ J.: i. m.

(19) Az izmusok történetében Kassák Lajos már ki is hagyta az ázsiai jelzőt, bizonyára az évtizedek elteltével rájött pontatlanságára, éppen az orosz avantgarde és Európa viszonyának történetét ismerve.

(20) 1922-ben Kassák a berlini Sturm kiállítóhelyiségében mutatja be 1920-tól készült festményeit, grafikáit, kollázsait. Első kiállítása 1921-ben Bécsben volt a Würthle Galériában.

(21) Sterenberg Halas csendélete ma a moszkvai Tretyakov képtárban látható.

(22) KASSÁK LAJOS-MOHOLY NAGY LÁSZLÓ: Új művészek könyve, Buch der neuer Künstler, Wien, 1922.

(23) Köszönettel tartozunk KASSÁK LAJOSNÉNAK, aki a katalógus közreadását lehetővé tette, s a közléssel egyidejűleg az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport könyvtára és fotótára részére a Katalógus xerox, illetve fotómásolatát átadta.

(24) RUTTKAY GYÖRGY egykori aktivista képzőművész őrizte meg az 1922-es katalógus egy másik példányát, s Egy aktivista festő vallomásai című önéletrajzában (Kézirat a művész tulajdonában) megemlékezett élményeiről.

KÁLLAI ERNŐnek az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport Adattárában őrzött hagyatékában (MKCS - C - 1/11. ltsz.) több forrás található a kiállítás anyagából, az Akasztott Ember 1923. jan. 4-i számában pedig A berlini orosz kiállítás címen írt róla. A Kunstblatt 1921. évf. 1. számában megjelent Liszickij-ről szóló írása valamint a Cicerone 1924-es évf. 2. számában megjelent hasonló témájú cikke újra közlésben megjelent Sophia Lissitzky-Küppers 1. jegyzetben idézett művében, KEMÉNY ALFRÉD: Jegyzetek az orosz művészek berlini kiállításához címen az Egység 1923. febr. 4-i számában írt a tárlatról.

Kassák Lajos Budapesten megjelent Dokumentum című lapja 1927. januári számában Az új orosz művészet címen közölt cikke anyagát legnagyobb részben ismét az 1922-es kiállításon bemutatott alkotásokból veszi. Ismételten kiemeli Malevics, Liszickij, Tatlin és D. Sterenberg művészetét, mint a szuprematizmus, a konstruktivizmus és az új realizmus képviselőjét. Reprodukcióban Malevics Kompozícióját, Liszickij Prounját, Tatlin kontrareliefjét és Sterenberg Halas csendéletét szintén az 1922-es Katalógusból veszi át.

A reprodukciókat Kovács Ferenc készítette

Zusammenfassung

DIE ERSTE SOWJETRUSSISCHE AUSSTELLUNG IN BERLIN (1922), UND DIE UNGARISCHE AVANTGARDE

Der Katalog der 1922 in Berlin veranstalteten ersten Sowjetrussischen Ausstellung blieb in Ungarn erhalten im Nachlass von Lajos Kassák (1887–1967). Organisator der ungarischen Avantgarde, zugleich eine ihrer führenden Persönlichkeiten, beobachtete er bereits 1914–15 mit lebhaftem Interesse die Entwicklung der russischen Literatur und bildenden Kunst. Im Anfang stand er unter dem Eindruck der literarischen Werke Dostojewski, Gorki und Tschechow, um 1919 lernte er auch die Dichtungen von Majakowski, Burljuk und Alexander Blok kennen; im Sommer 1919 beauftragte er sogar in seinem an eine führende Persönlichkeit der ungarischen Räterepublik gerichteten, Kunstfragen betreffenden Brief auf die Plakatkunst der russischen Futuristen als beispielgebend für die ungarische Avantgarde. (Die Analysierung dieses Briefes und die Vorführung des Kreises um Kassák betreffendes.: Szabó J.: A magyar aktivizmus története – L'histoire de l'activisme hongrois. Művészettörténeti Füzetek 3. Bp. 1971. Akadémiai Kiadó.) Nach dem Sturz der Räterepublik ging ein grosser Teil der ungarischen Avantgarde nach Wien in die Emigration; hier gab Kassák von 1920 bis 1925 seine bereits von 1917–1919 in Budapest erschienene Zeitschrift "MA" ("Heute") in ungarischer Sprache weiter heraus. Von Wien aus war es

leicht möglich, Beziehungen zu den Persönlichkeiten in jungen Sowjetrußland und zu Berlin auszubauen. Schon 1921, also bereits ein Jahr der erster Berliner russischen Ausstellung veranstaltete die Redaktion des "Ma" einen russischen Abend; sein Stoff wurde zusammengestellt aus Werken der russischen Literatur, sowie aus die von Mitgliedern des "Ma" aus Moskau geholten (vor allem von Béla Uitz) Reproduktionen künstlerischer Schöpfungen und aus den Manifesten des Konstruktivismus, Realismus und Suprematismus (über den Abend berichtet Béla Uitz in No. 4 des sechsten Jahrganges des "MA").

In der Oktobernummer des siebenten Jahrganges des "MA" (1922) veröffentlicht János Mácsa das in Moskau erschienene "Proun – Manifest" von Lissitzky in ungarischer Übersetzung.

Die lange Zeit in Berlin lebenden Mitglieder der "MA"-Gruppe: Ernő Kállai und László Péri trafen sich in einer kleinen Buchhandlung in der Potsdamer Strasse mit den sich damals in Berlin aufhaltenden russischen Künstlern Lissitzky, Gabo, Altmann und Iwan Puni.

So reiste Lajos Kassák im Herbst 1922 gut vorbereitet zur Besichtigung der russischen Ausstellung als jemand, dem schon seit Jahren die Probleme und Konflikte des Zusammenhanges von Revolution und Kunst bekannt waren.

In der Dezembernummer 1922 des "MA" (25. XII. 1922) erschien die Studie von Kassák über die russische Ausstellung. Daraufhin erbat Kassák seine Teilnahme an der Diskussion über die Avantgarde in der in englischen Sprache erschienen Zeitschrift *Sezession*, in "de Styl" und in serbischen, rumänischen, französischen, ja, sogar in japanischen Zeitschriften (vgl.: Kassák: *Az izmusok története* – (Geschichte der Ismen.) Budapest, 1972. Magvető).

Die Vorworte des Kataloges der russischen Ausstellung hier wiederzugeben, erschien uns deshalb notwendig, weil die Fachliteratur (vgl.: Manfredo Tafuri: *URSS. Berlin 1922: Du populisme a l'internationale constructiviste* VH 101 Numéro 7/8, Printemps-Été 1972. S. 68 nur die Vorworte von Sterenberg und Arthur Holitscher erwähnt. Das zweite Vorwort des Kataloges von 1922 – schrieb Dr Edwin Redslob, der Reichskunstwart der Weimarer Republik.

Von den aus dem Reproduktionsmaterial des Ausstellungskataloges in der Nummer des "MA" vom 28. Dezember erschienenen Abbildungen veröffentlichen wir hier einige.

Aus der vierten Einleitung der Reihe von ausgestellten Kunstgegenständen und Reproduktionen wissen wir, dass die Ausstellung mit den Nachfolgern der *Peredwischniki* begann, eingehend die "Myr Iskusstwa" ("Welt der Kunst") genannte Jugendstil-künstlergruppe, ferner die Traditionen des der Cézanne – und Fauves-Gruppe nachfolgenden Karobube-Kreises vorführte und erst danach zu den Kubisten, Futuristen, Suprematisten und Konstruktivisten gelangte.

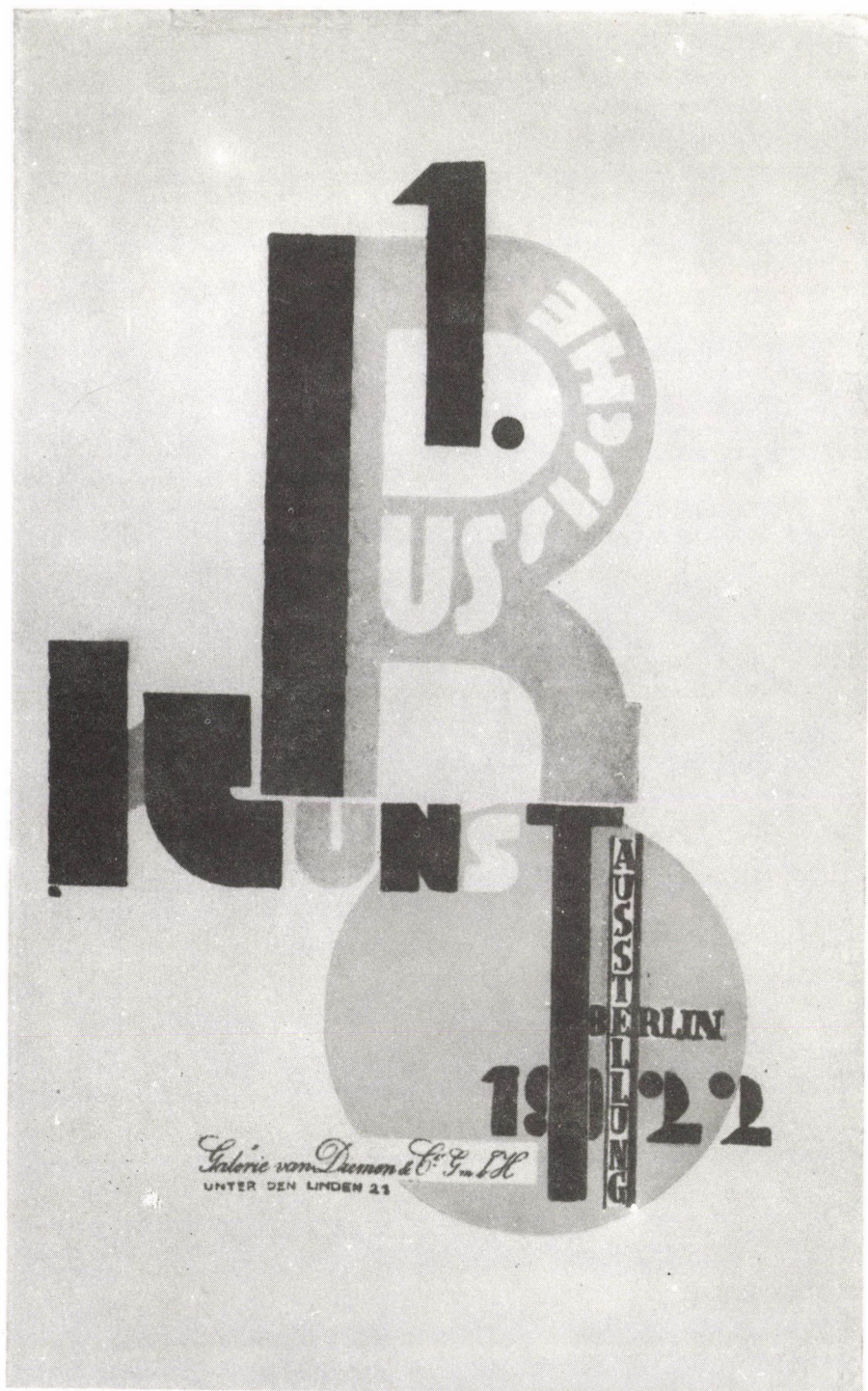
Kassák hielt den ersten Teil der Ausstellung nicht für bemerkenswert. Auch noch bei den Kubisten unterschätzt er ungerecht die Leistungen Udalcova's oder Iwan Puni's im Vergleich zu den französischen Kubisten. Er stellt aber fest, dass "das erste, selbstbewusste Weiterschreiten der russischen Künstler im Suprematismus begann, neben europäischen Kräften steht mit dieser Bewegung hier zum ersten Mal als ausgesprochener Eigenwert die russische, asiatische Kraft." Die absolute Begeisterung Kassáks für geometrische Formen und einfache, reine Farben beweisen damals –

1922 nicht nur seine Worte, sondern auch seine "Bildarchitekturen" im Ausstellungsraum des Berliner "Sturm".

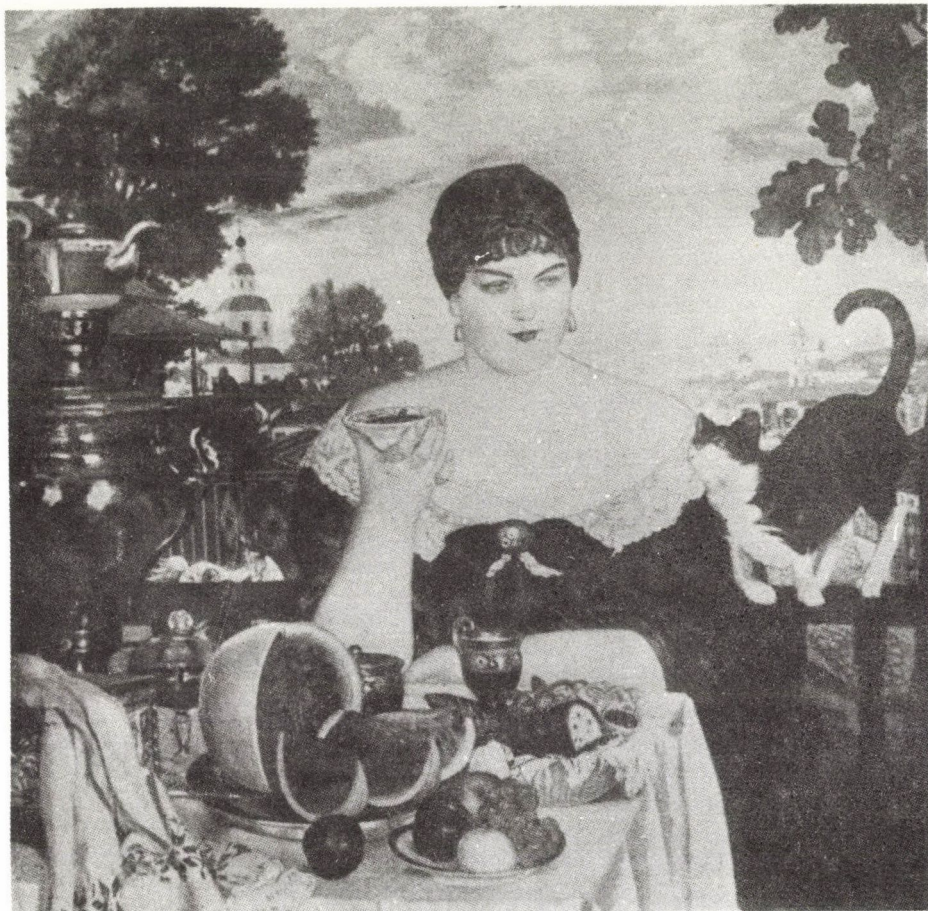
Interessant ist, dass Kassák, selbst unbedingter Anhänger einer der Darstellung stofflicher Objekte entgegenstehenden Richtung und mit einem Vorurteil gegen die Bewegungen vor dem Suprematismus erfüllt, gegen den russischen Vertreter der neuen Stofflichkeit der zwanziger Jahre keine Einwände erhebt. Seine Aufmerksamkeit erwecken die Werke Sterenbergs, die "einzelne Objekte naturalistisch sowohl in Form wie in Farben unendlich vereinfacht" wiedergeben. Beweis für die kritische Befabung Kassáks ist, dass er die neue Sachlichkeit der zwanziger Jahre bereits in ihrem Anfang und auch ihren Zusammenhang mit den räumlichen Darstellungen der Avantgarde-Richtungen erkennt; trotzdem er selbst als Maler andere Wege sucht, sieht er in den Arbeiten Sterenbergs und seiner Gefährten eine Möglichkeit der Weiterentwicklung.

Die Bestrebungen der Bildnerie auf der Ausstellung von 1922 empfindet Kassák als weniger entwickelt. Die dreidimensionalen Konstruktionen, die sogenannte Objekte die die Kunst mit der Arbeit verbindenwollenden Modelle und ihren sowjet-russischen Intuitionskreis konnte er nicht nachempfinden, auch fühlte er nicht ihre utopistisch monumentalen Proportionen. Die intuitiven Gedanken im Hintergrund dieser spielerisch-ästhetischen Gegenstände, ihren geistigen Gehalt und Wert empfindet er nur auf dem Gebiet der Malerei. Im Gegensatz zu den Manifesten des Konstruktivismus stellt er fest, dass "unter den auf der Ausstellung vertretenen Kunstzweigen zweifellos die Malerei vorangeht. Auf diesem Gebiet brachten die Russen neue Kräfte und neue Kulturmöglichkeiten nach Europa... in Berlin verschlingen die Ausstellung förmlich einander: Formen winden sich und Farben blenden. Und in diesen verschlungenen bunten Wirrwarr brachten die Russen wieder die Urquellen der Farben, die geraden Linien der Reinheit und Kraft."

Aus dem Artikel Kassáks sowie aus seinen und seiner Gefährten Bildern und graphischen Arbeiten wird offenbar, dass die ungarische Avantgarde in engem geistigem Zusammenhang stand mit den Teilnehmern der russischen Ausstellung, in weiterem Sinne auch mit der Kunst der russischen Avantgarde.



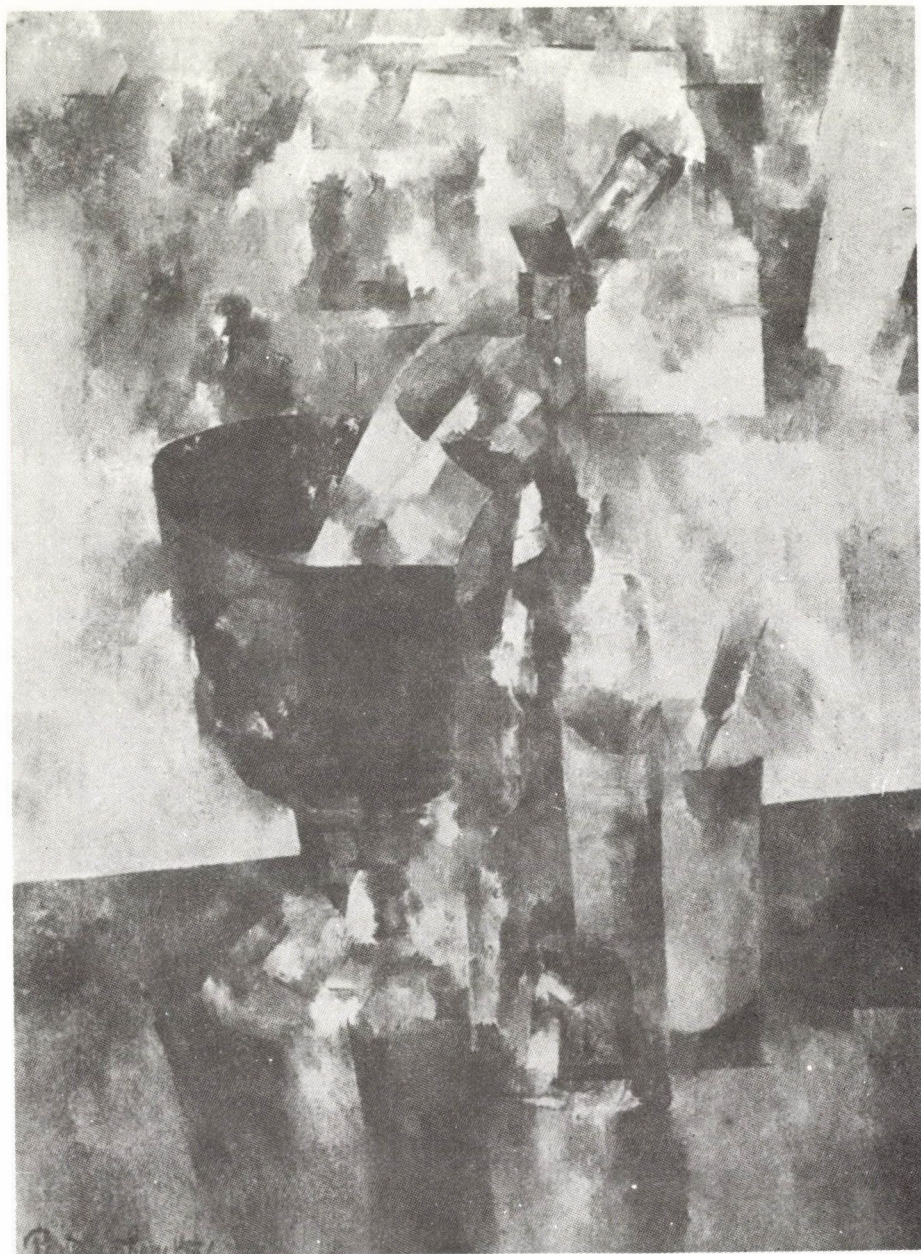
1. E. Liszickij: Az 1922-es berlini szovjet orosz kiállítás katalógusának címlapja



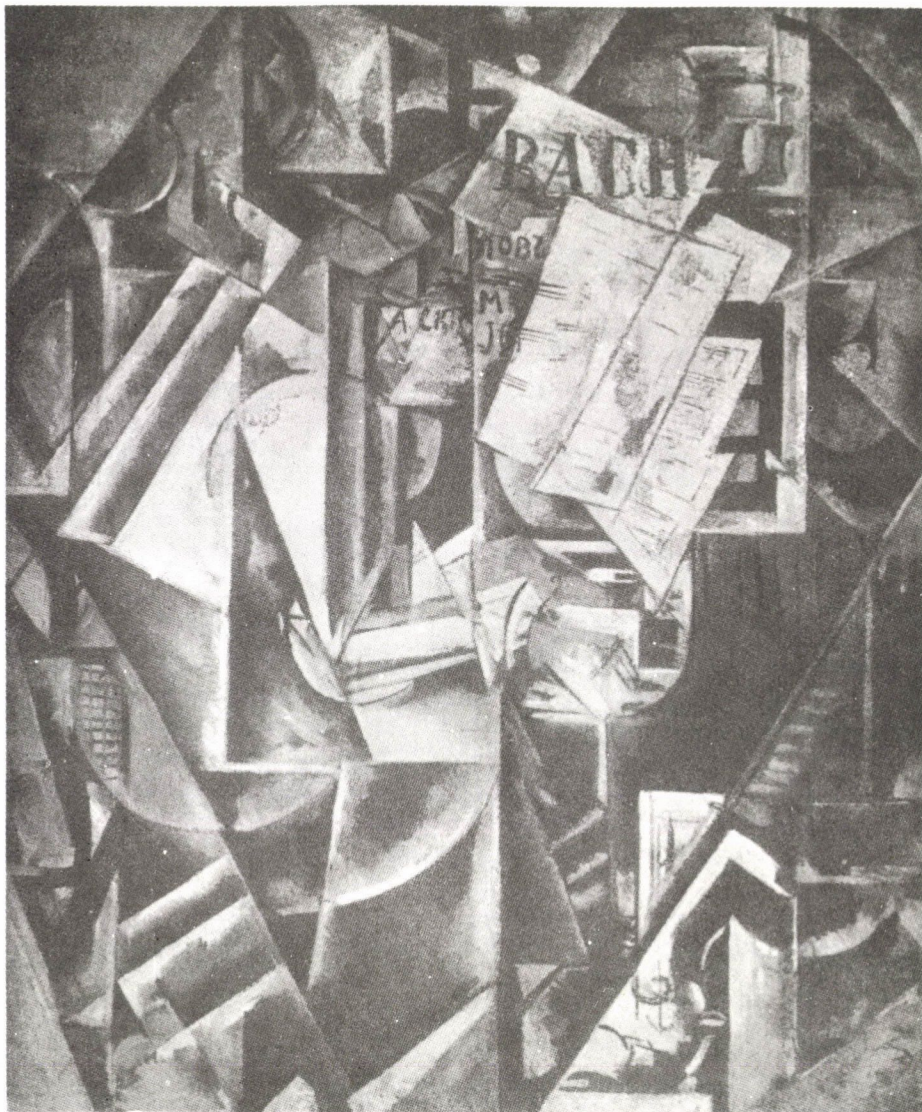
2. Kusztozyiev: Nő szamovárral



3. Geraszimov: Oregasszony



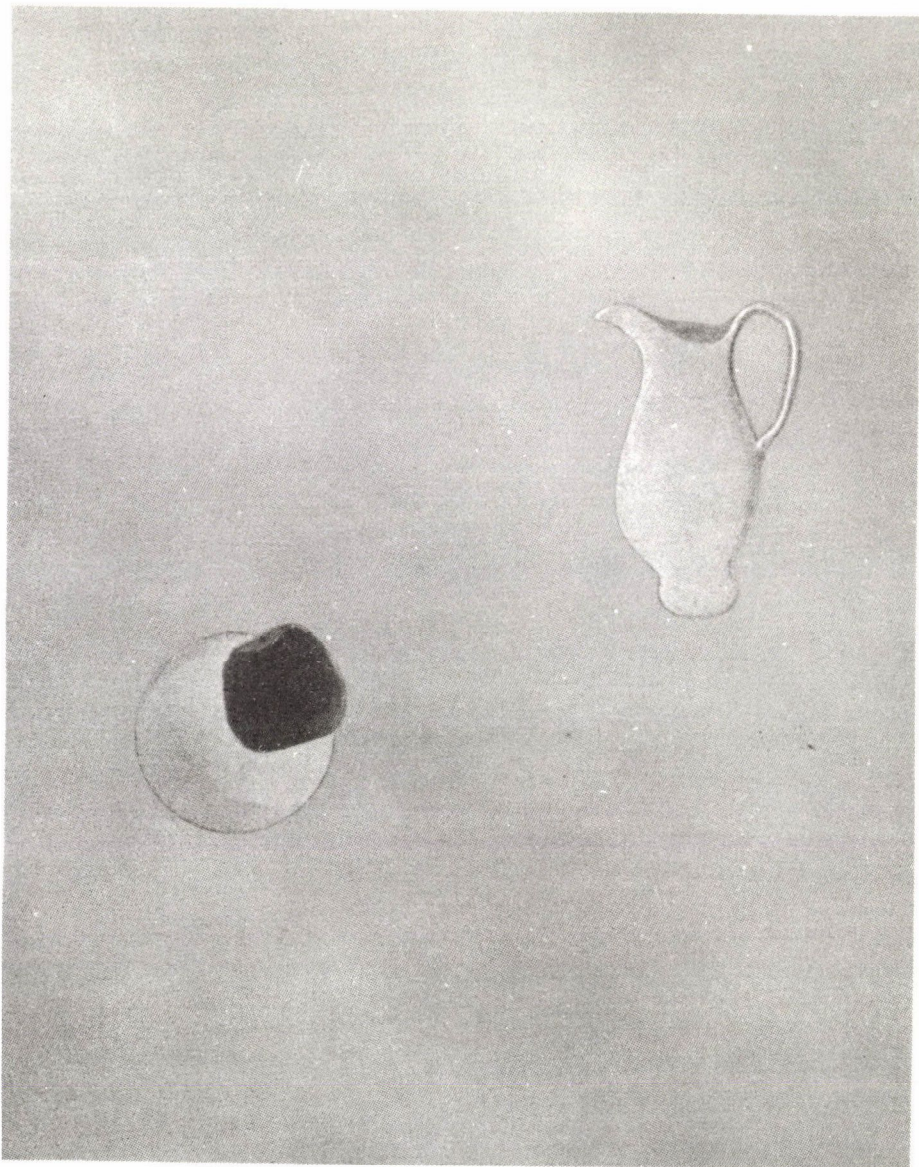
4. Rozsdy Zoltán: Csendélet



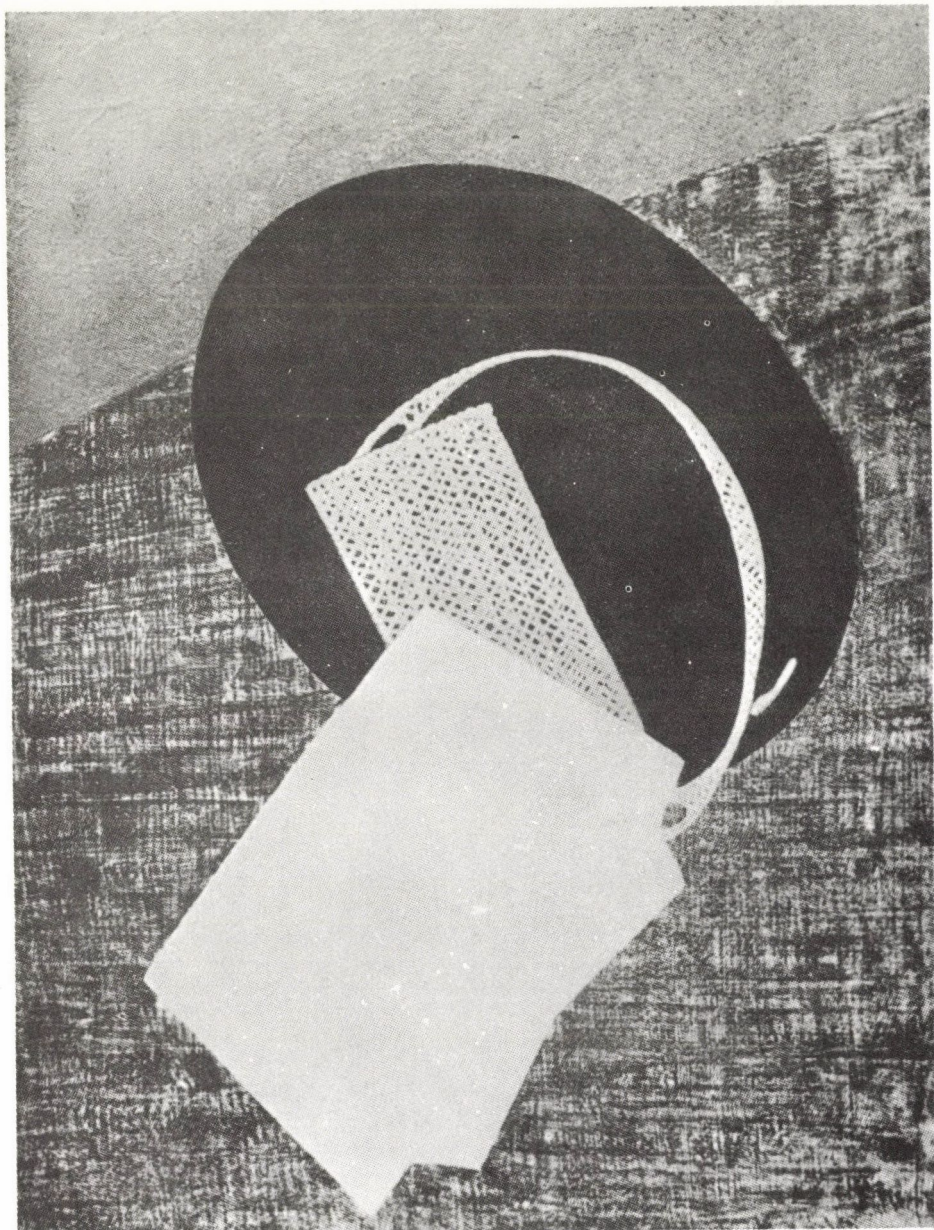
5. Udalcova; Zongoránál



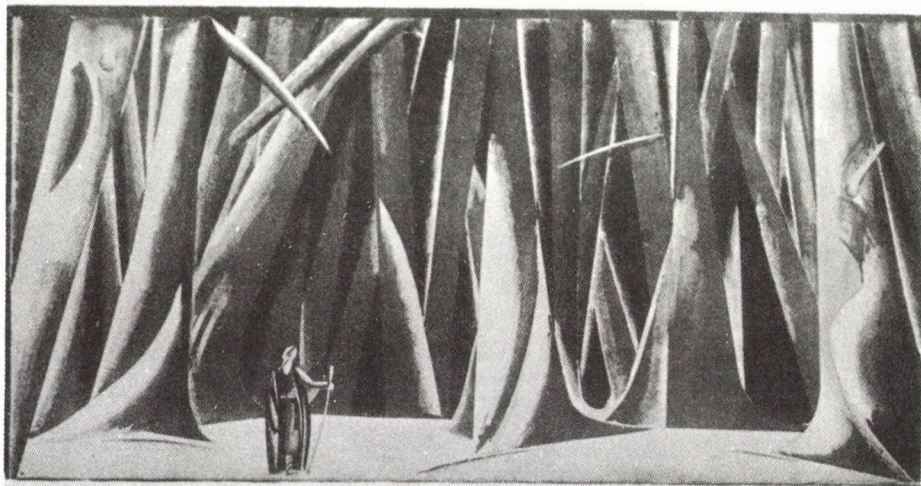
6. Chagall: Fejek



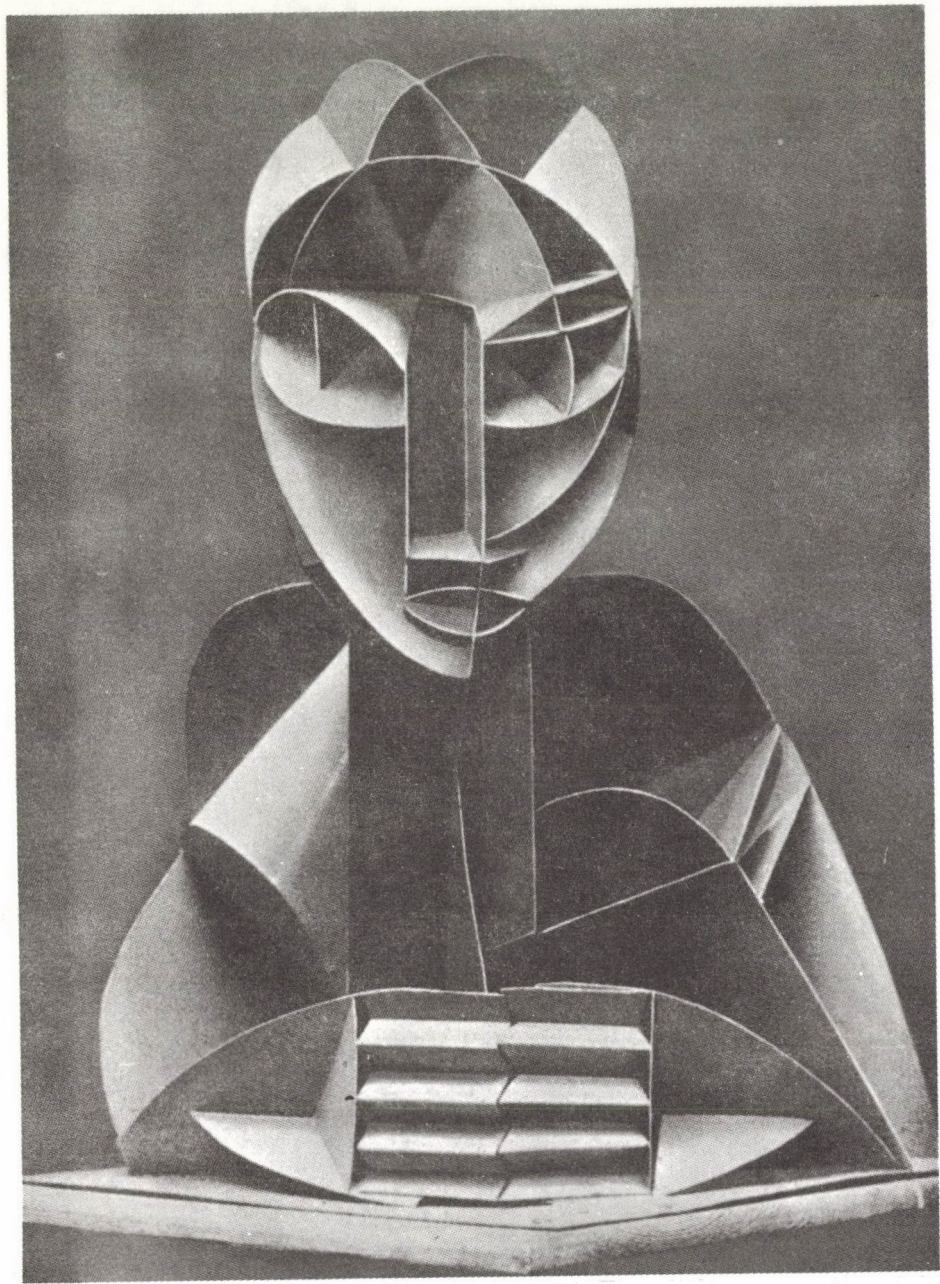
7. D. Sterenberg: Váza



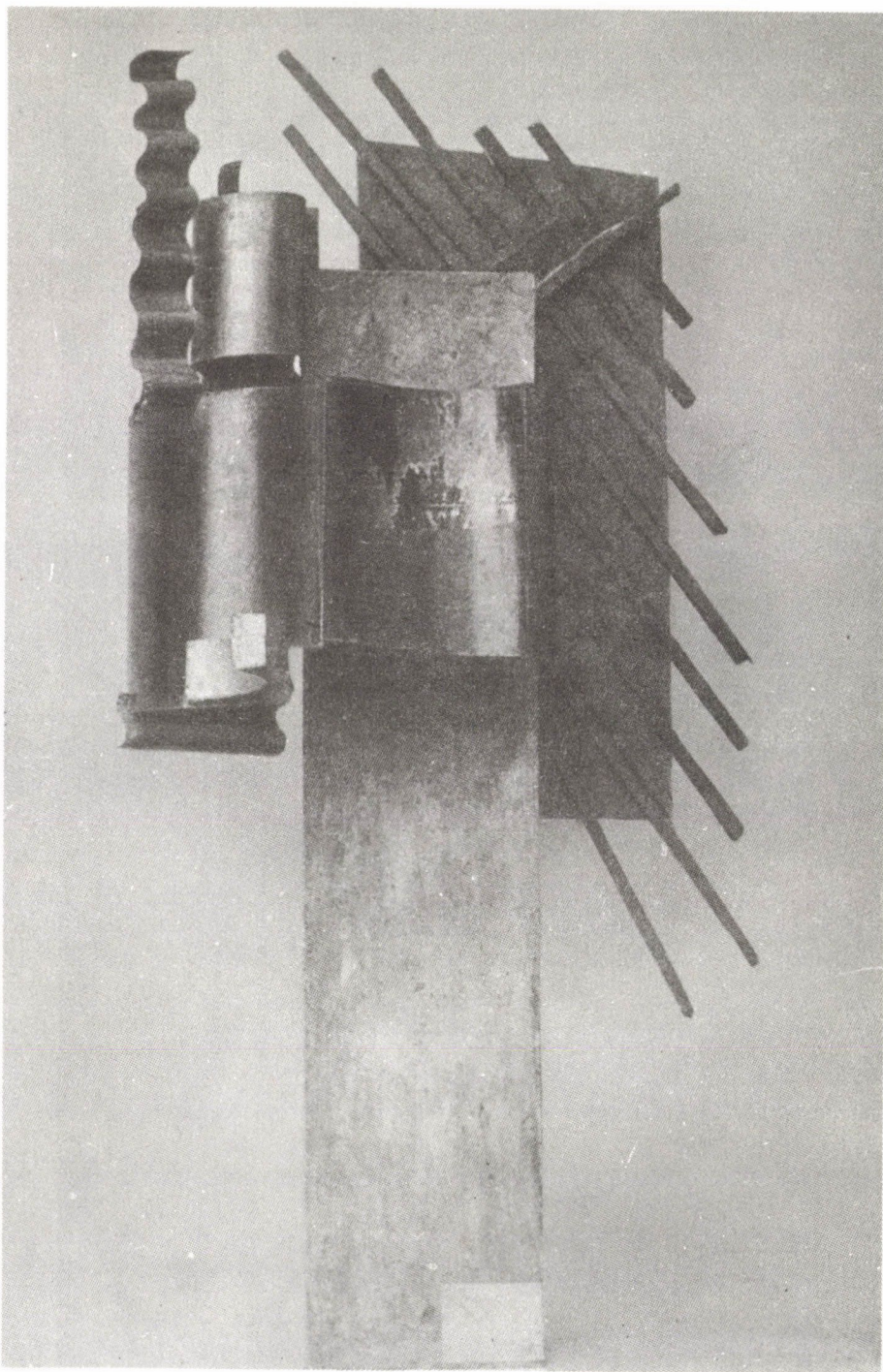
8. D. Sterenberg: Csendélet



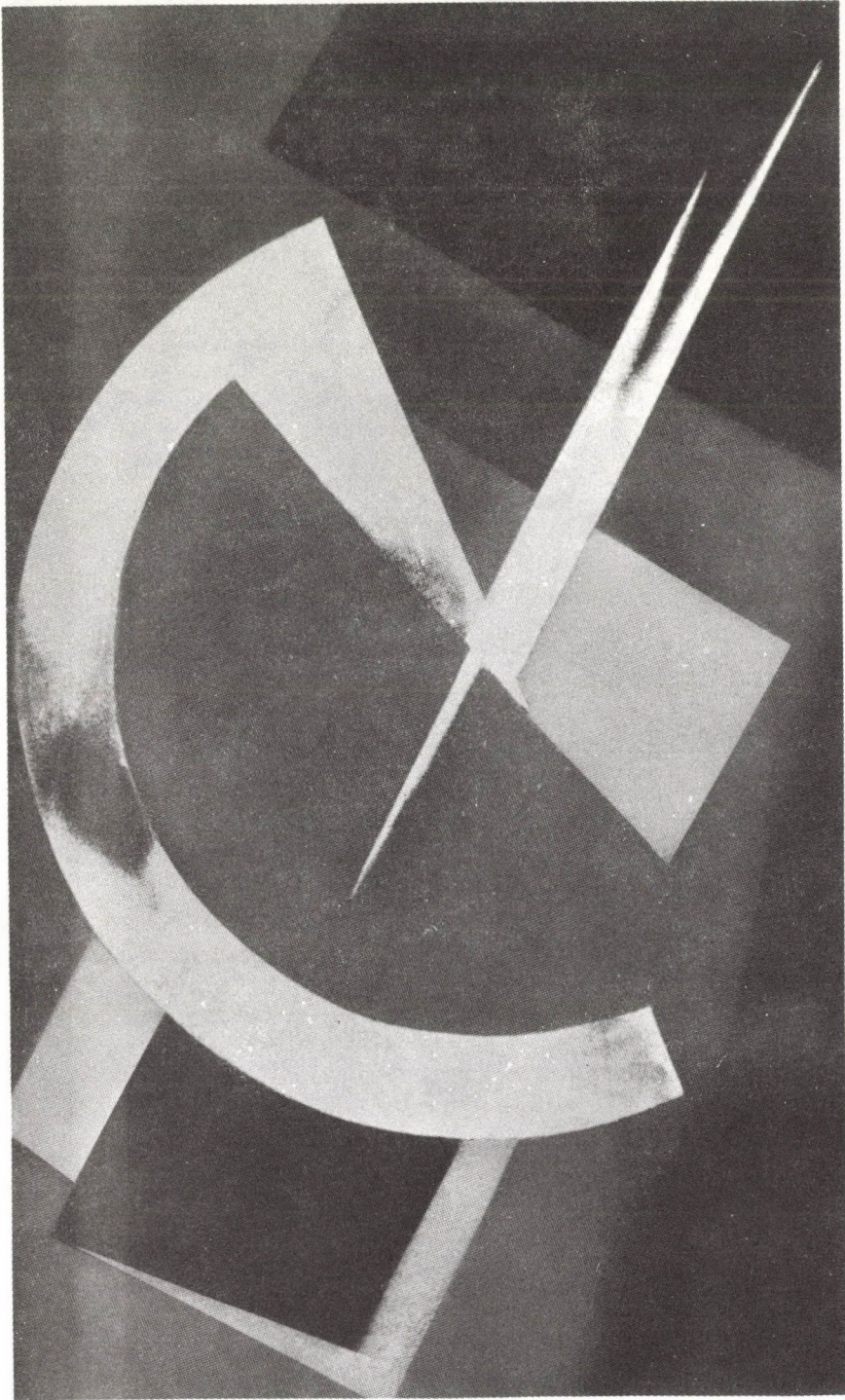
9. Tatlin: Erdő, színházi dekoráció



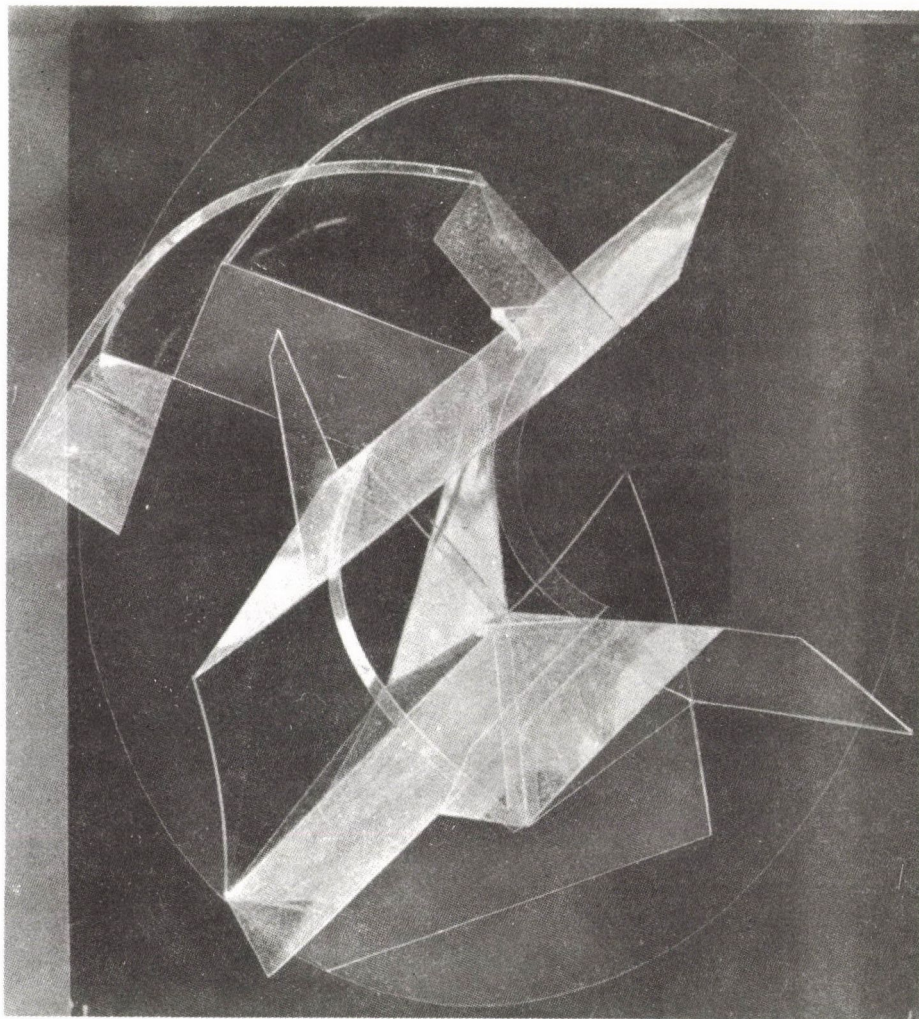
10. N. Gabo: Konstrukció



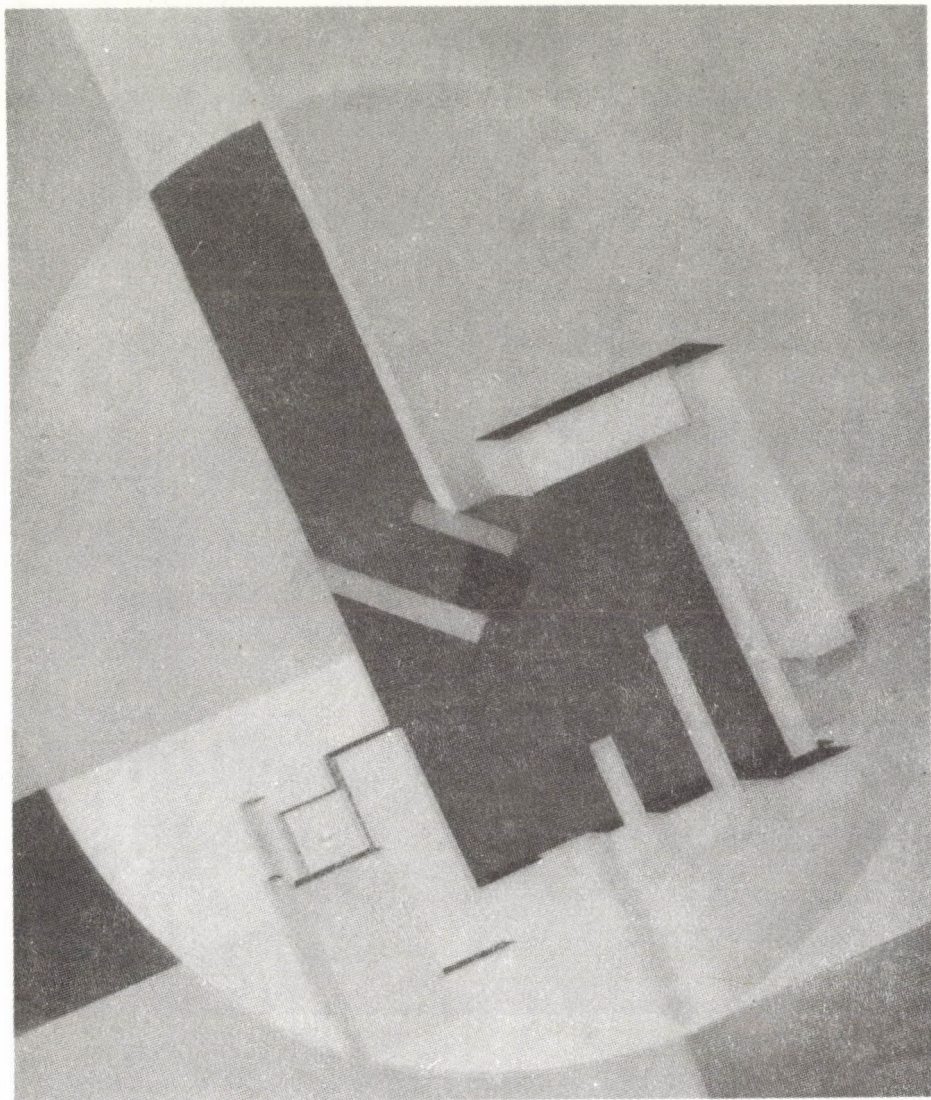
11. Tatlin: Kontra-relief



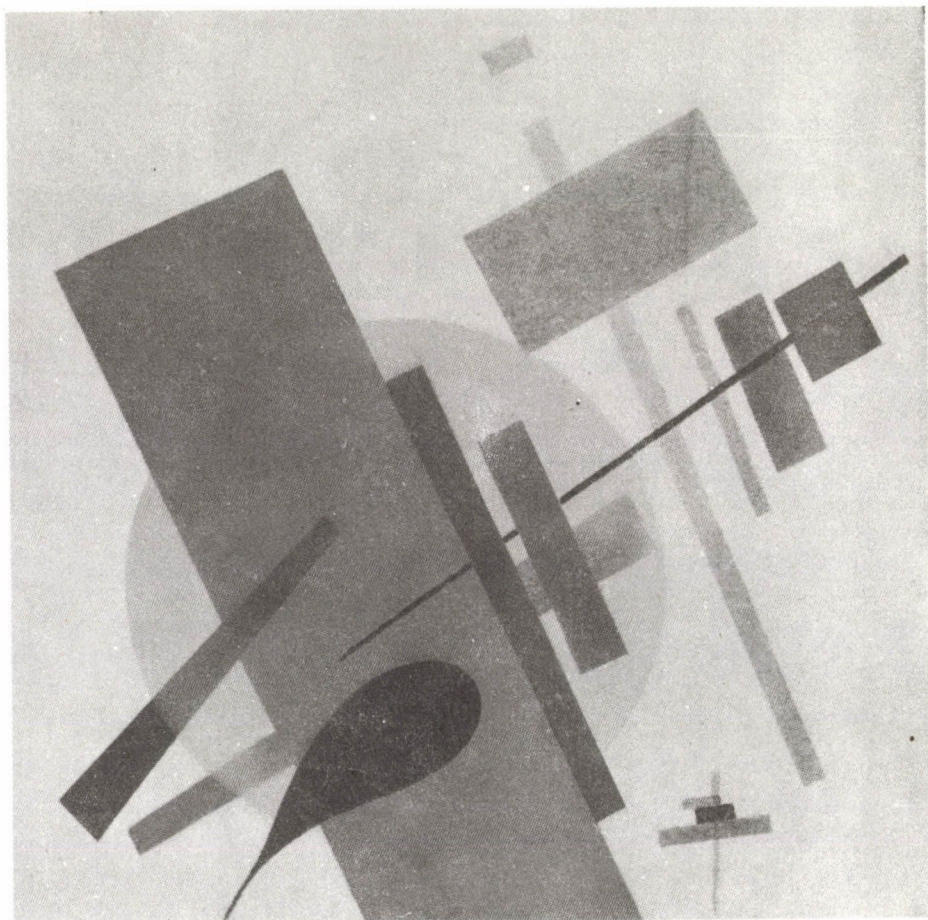
12. Rodcsenko: Tárgynélküliség



13. N. Gabo: Térkonstrukció



14. E. Lissickij: Városter



15. K. Malevics; Szuprematizmus



16. Porcelán tárgyak a pétervári manufakturából.

ERSTE RUSSISCHE KUNSTAUSSTELLUNG BERLIN 1922

GALERIE VAN DIEMEN UND CO.
GEMÄLDE NEUER MEISTER
UNTER DEN LINDEN 21

Die Ausstellung ist veranstaltet vom Russischen Kommissariat für Volksbildungswesen und Kunst, zusammen mit dem Auslandskomitee zur Organisation der Arbeiterhilfe für die Hungernden in Russland

Der Reinertrag ist für die Hungernden Russlands bestimmt!

Verlag: Internationale Arbeiterhilfe Berlin W 8, Unter den Linden 11

VORWORT

I.

Während der Blockade haben die russischen Künstler sich bemüht, durch Aufrufe, Manifeste usw., Verbindung mit ihren westlichen Kameraden zu suchen. Doch erst die gegenwärtige Ausstellung kann als der erste wirkliche Schritt zur Annäherung bezeichnet werden. Mit dieser Ausstellung verfolgen wir den Zweck, Westeuropa alles das zu zeigen, was geeignet ist, über die schöpferischen Errungenschaften der russischen Kunst in den Kriegs- und Revolutionsjahren Aufschluss zu geben. Die russische Kunst ist noch sehr jung. Die breiten Volksschichten hatten erst nach der Oktoberrevolution die Möglichkeit, ihr nahe zu treten und so die offizielle und tote Kunst, die in Russland wie in den übrigen Ländern als "Grande Art" anerkannt war, mit neuem Leben zu durchdringen. Gleichzeitig hat die Revolution den schöpferischen Kräften Russlands neue Perspektiven eröffnet, indem sie dem Künstler die Möglichkeit gab, seine Schöpfungen auf Plätze und Straßen hinauszutragen und ihn dadurch mit neuen Ideen bereicherte. Die Ausschmückung der Städte, deren Charakter durch die Revolution ein ganz anderer geworden war, die Forderungen der neuen Architektur machten selbstverständlich auch neue Konstruktionsformen notwendig und, was das Wichtigste dabei war, die Künstler arbeiteten nicht mehr jeder für sich, versteckt in seinem Winkel, sondern traten in engste Berührung mit den breiten Volksschichten, die begierig das ihnen Gebotene aufnahmen, manchmal mit lebhafter Begeisterung, manchmal auch mit scharfer Kritik. Das war die Feuerprobe der russischen Kunst. Manche Künstler, die diese Probe nicht bestanden, gerieten sofort in Vergessenheit. Andere wieder gingen aus der Probe gestählt und gefestigt hervor. Sie wollten sich nicht mehr mit einem Stück Leinwand begnügen, verwarfen die steinernen Särge, die man Häuser nennt, und hätten in ihrem Kampfe, dessen Ziel die Gestaltung der Umgebung für den neuen Menschen war, zweifellos gesiegt: Die Blockade und der Krieg machten die Verwirklichung dieses Zieles unmöglich.

Der grösste Teil der künstlerischen Arbeiten während der ersten Revolutionsjahre galt der Ausschmückung der öffentlichen Plätze. Es wäre unsinnig, diese Schöpfungen in einem Ausstellungsraum aufzustellen, daher fehlen sie hier. Es sind nur Arbeiten der verschiedenen Kunstrichtungen ausgestellt, die in der jüngsten Zeit in Russland aktiv hervorgetreten sind. Die Arbeiten der linken Gruppe veranschaulichen jene Laboratoriumsarbeit, die dem Neubau der Kunst vorangegangen ist. Gleichweise sind jene Richtungen vertreten, deren Ziel es ist, optische Eindrücke zu vermitteln. Es sind die Künstler folgender russischer Künstlerverbände vertreten: der "Verband russischer Künstler" (der die Künstler der älteren Schulen vereinigt), die "Welt der Kunst" (Myr Iskusstva), der "Karobube" (Bubnowy Valet), die Impressionisten und ferner der Verband der linken Gruppen (Kubisten, Suprematisten und Konstruktivisten). Es sind ausserdem solche Künstler vertreten, deren schöpferische Eigenart in den Rahmen keiner Schule hineinpasst, die jedoch für die Entwicklung der russischen Kunst von ausserordentlicher Bedeutung sind. Endlich liegen auch Plakate aus der Zeit der Bürgerkriege, Arbeiten aus der staatlichen Porzellanfabrik sowie Schülerarbeiten der Kunstschulen vor, in denen die Mehrzahl der Lernenden meist aus Arbeitern und Bauern besteht. Wir wünschen, dass dieser erste Versuch nicht der letzte bleiben wird, und hoffen, dass unsere westlichen Kameraden, die wir gern in Moskau und Petrograd sehen möchten nicht auf sich warten lassen.

Moskau, Oktober 1922.

D. STERENBERG

I. A. des Volkskommissariats
für Kunst und Wissenschaft.

II.

Der Ruf nach Europa, der seit einer Reihe von Jahren russische Künstler und Kunstfreunde nach enger Verbindung mit ihren deutschen Kameraden verlangen lässt, verdient grösste Beachtung. In dem neuen Zusammenstreben der Künstler ist nicht mehr das Bestreben zu verspüren, durch Aufgeben der heimischen Eigenart ein blosses Europäertum zu erlangen. Vielmehr wird jeder um so mehr geschätzt, je mehr er in seinem Volkstum wurzelt. Der Russe ist um so mehr willkommen, je mehr er Russe ist, und vom Deutschen will man die Welt seines eigenen Volkstums. Ein Volapük der Kunst wird nicht erstrebt. Wohl gibt es im notwendigen Ausgleich dazu Künstler, die mehr Kind ihrer Zeit als ihres Volkes sind. Aber auch ihre Arbeit – konsequent, wegbereitend, unerbittlich, wie sie sich meist gibt – bedeutet kein Entgegenkommen auf einer platten Allerwelts-Auffassung, sie steht vielmehr mit der ornamentalen und koloristischen Eigenart der primitiven Kunst und damit auch der Volkskunst in einem geheimnisvollen, oft unbewussten Zusammenhang, so dass man sehr wohl in van der Leeck das Holländische, in Klee und Belling das Musikalisch-Deutsche, in Picasso das Französische, in einer Reihe von Künstlern, die auf der ersten Russischen Kunstausstellung in Berlin vertreten sind, die seelische Weite des Ostens zu verspüren vermag.

So sind Heimat und Gegenwart als die zwei Pole zu erkennen, die das heutige Kunstleben entscheidend bestimmen – darüber hinaus bestimmen sie die eigenartige

Form eines europäischen Zusammenschlusses, der sich vorbereitet. Die alte Sehnsucht Russlands nach Europa, in der so viel Glaube, Hingabe und – für uns andere Völker – auch Verpflichtung liegt, ringt nach Erfüllung. Dostojewski's Mahnung an Russland und an Europa wird lebendig – die neue Lehre aber heisst: Je mehr Du Deiner Zeit lebst, um so mehr lebst Du Deinem Volke. Und im Ausgleich dazu: Je mehr Volkstum sich in Dir erfüllt, um so mehr gehört Dein Werk Europa und damit der Welt. Dass wir aber an Europa bauen, dazu gibt uns nicht zuletzt der Glaube Russlands den Mut, von dem wir auch in der stattlichen Reihe der nach Berlin gesandten Kunstwerke etwas verspüren. Vor allem aber bewegt unser Herz die Mission dieser Ausstellung, die unter grössten Schwierigkeiten verwirklicht wurde. Und uns bewegt die Tatsache, dass nun auch Russland Zeugnisse Deutscher Kunst verlangt. Denn Austausch, gegenseitiges Eindringen in die Eigenart und freudige Anerkennung des Anderen: das sind die Grundlagen des Europas der Geister, um das wir ringen.

Berlin, Oktober 1922.

Dr. REDSLOB
Reichskunstwart.

III.

Die Auflösung einer Zeit, Heraufkommen und Werden einer neuen fühlen und verkünden die empfindlichen Nerven der Künstler früher als die mit realen Dingen wirkende Kraft der Politiker, Lenker und Erneuerer der Wirtschaft. (Nicht so verhält es sich mit den grossen Führern, Apostel-Theoretikern der Revolution: sie sind in Wirklichkeit Vates, Seher, mit vorfühlendem Prophetensinn begabt wie die Künstler, die die Materie des Raumes beherrschen).

Blickt man auf die Entwicklung der Kunst in dem Letzten halben Jahrhundert zurück, so überrascht die Fülle der mit höchster Irritation aufeinanderfolgenden Richtungen, Schulen, die Vorahnung der grossen Umwälzung, die nun über die Welt hereingebrochen ist, Sturmvogelschwärme der Revolution.

Es wäre verkehrt, wollte man den Kampf dieser Richtungen und Schulen als Atelierrevolutionen mit geringschätziger Ironie abtun, nur darum, weil die wirklichen Initiatoren dieser Kunstbewegungen, die vom Geist getriebenen Führer, ihre Anhänger durch Atelierrebellionen gewonnen haben.

Was and dem Neuen in der Kunst wahrhaft neu und geistige Revolution bedeutet, empfinden ausser den grossen führenden Individuen in der Kunst vorerst nur ganz wenige, künstlerische feinnervig disponierte Kritikerenthusiasten, Kritikerdichter. Ihre Entdeckung teilt sich einem Kreis von Kennern, Sammlern, Händlern, ehrgeizigen und neuerungsfrohen Museumdirektoren, sodann dem grossen wirren Schwarm der Snobs mit. So wird revolutionäre Kunst, in die Niederung der bürgerlichen Gesellschaft gezogen, sofort Objekt für die Zwecke des Kommerziellen, der Eitelkeit, Auffalsucht, der gesellschaftlichen Ambition – nur in seltensten Fällen des Genusses und der Befriedigung innerlicher Kennerschaft. Denn es ist ja erst die breite Masse, die urteilslose, nachäffende, spekulierende, die den Erfolg des Neuen in der Kunst besiegelt. Dieses Element des Erfolges, der trüben Spekulation ist es auch, was bewusst oder halbeingestanden den Trieb zum Neuen in der unberufenen Gefolgschaft

jedes grossen Revolutionärs der Kunst weckt, – das, vielleicht mit dem unterbewussten Verstehen, dem Wissen um die Theorie, mit der schicksalschaften Zeitgenössigkeit sonst langsame, aber anpassungslüsterne Temperamente in Schwingung versetzt.

Es ist also im Grunde doch Revolution, mit all ihren Licht- und Schattenseiten, was auf solche Weise aus dem Atelier in die Öffentlichkeit hinaus dringt, wenn es auch das Leben des Volkes keineswegs angeht, nicht einmal von weitem streift. Im allgemeinen horcht das Volk auf die Führer seiner politischen und wirtschaftlichen Interessen erwartungsvoller als auf Jene, die seine transzendentalen Dränge und Bedrangnisse meinen. In vereinzelt glorreichen Kunstperioden des Altertums, des Mittelalters, die aber soziale Perioden der Versklavung der Massen bedeuteten, hatte die Allgemeinheit stärkeren Anteil an dem schöpferischen Wirken einzelner erlauchter Volksgenossen – die neue Zeit kennt Wirkungen eines Praxiteles, der Dombauer, eines Michelangelo und Dürer nicht mehr. In jenen fernen Epochen hat der grosse Künstler noch die Macht besessen, aus seiner Gläubigkeit, seinem Lebensdrang heraus die Zeit selbst zu formen, zu wandeln. Die Kunst besass die Macht, die das politische, das wirtschaftliche Streben des Volkes lenkt.

Man müsste glauben, dass; wenn einmal die Gesellschaft in ihren Fundamenten erschüttert ist, die tiefste Umwälzung der Zeit sich vollzogen hat, – dass dann die revolutionären Künstler die Ersten sein müssten, die sich für das Neue, Unerhörte mit voller Begeisterung erheben, sich zu seinem Schutze scharen, Aug', Herz und Hand, den letzten Blutstropfen für sein Bestehen hergeben! Dies trifft nur bedingt zu. Im grossen ganzen ist der revolutionäre Künstler, nicht anders als der breite Durchschnitt der indifferenten Menge von der einschneidenden Wirkung der Revolution auf das private Leben des Individuums in der Gesellschaft bestürzt – mehr als bestürzt. Nur Wenige, Einzelne erkennen die Revolution, die sich vollzogen hat, als Erklärung, Ursache und Ziel ihres Hingerissenseins, ihres Dranges, dem ihr Leben ja schon lange unbewusst gehorcht hat. Diese Wenigen, Erlesenen, menschlich und als Künstler Begnadeten, treten in die aktive Politik ein, dienen aus innerstem Trieb den Geschicken der Masse, vergessen ihren Individualismus, der ja nur ein Resultat der tyrannischen Isolierung ist, in der die bürgerliche Gesellschaft ihren Hofnarren hält, sie streben zu Verbundenheit mit dem Volke, dem sie in Not und Begeisterung schon lange angehört haben. Die Atelierrebellin aber stehen abseits – oder heucheln – oder imitieren weiter – oder sabotieren. Jetzt, da das grosse Neue in die breite Freiluft der Strasse, der Plätze, der Brücken, der hohen Barrikade gerückt ist, in die Atmosphäre des gewaltigen Lebens des Volkes selber, jetzt verkriechen sie sich, zu Tode erschrocken, im Oeldunst ihrer Ateliers. Nicht mehr der seherische Glaube Einzelner reisst die Kunst mit sich fort – jetzt ist es der riesige Chor des triumphierenden Volkswillens, der aus Urgründen zum Licht emporgeschossene Naturtrieb der erlösten Gesamtheit. Die Theorie, im Atelier geboren und grossgezogen, Theorie der Schulen, der Richtungen, die den Zug der Zeit undeutlich und nur Wenigen erkennbar angab, ist jetzt aufgelöst in der durchbrauten Atmosphäre der siegreichen Revolution.

Kunst, aus solcher Zeit geboren, ist der Betrachtung und des Studiums wohl wert. Ihre Aesthetik, die Analyse ihres Wesens, hat andere Voraussetzungen, als die Kritik von Werken aus revolutionären Epochen der Kunstbetätigung. Der Kritiker von Kunstwerken aus Zeiten der politischen Umwälzung, der Kritiker von Werken, die

wahrhaftig aus der Revolution selbst geboren sind, ist dem Geschichtsschreiber verwandt, der eine Zeit aus Quellen der Politik, der Oekonomie zu ergründen hat. An das Problem der Kunst aus der Revolution sollten sich nur solche Geister heran wagen, die selber Revolution in sich tragen. Die Werke, die sie vor Augen haben, sind nicht an den Massstäben zu messen, die der Rebellenkunst, der gegen Veraltetes aufgerichteten Neuerungskunst gerecht werden können. Die Kunst aus der Revolution ist Revolution. Sie pflanzt die Vibrationen der grossen, der totalen Revolution fort. Sie wird neue Gesetze der Wertung hervorrufen. Aus lauterer Quelle emporgedrungen, wird sie die Aesthetik lehren, dem ewigen Willen der Weltumwandlung, deren sichtbarstes Zeichen die soziale Revolution ist, sich unterzuordnen, einzufügen. Die Aesthetik der Kunst aus der Revolution wird Revolution selbst bedeuten, nicht ein Segment der Revolution allein. Das Ganze des schöpferischen Willens der Zeit – nicht eine vereinzelte ihrer vielgestaltigen Manifestationen,

Berlin, Oktober 1922.

A. HOLITSCHER

ZUR EINFÜHRUNG

Es ist unmöglich, die reichen und mannigfaltigen Formen lebendigen Schaffens in Worten – noch dazu in kurzen Worten – darzustellen. Was wir beabsichtigen, ist, eine Skizze zu geben, die Europa das neue Russland vorstellen soll. Um dabei den Werdegang und die Entwicklung der russischen Kunst verständlich zu machen, müssen wir sowohl ganze Strömungen charakterisieren, als auch einzelne Künstler hervorheben.

Wir beginnen mit der Gruppe der "Peredwischniki", zu welcher der berühmte Wasnetzow gehört, der hier eine seiner typischen Arbeiten zeigt: den Kampf zweier Helden.

Zu derselben Gruppe gehört Archipow, der in seinen Werken Szenen aus dem russischen Bauernleben darstellt. Seine beiden Bilder "Markt" und "Bäuerin" sind mit breitem scharfen Pinsel aufgetragen. Archipow gehört zu den Malern, die mit dem offiziellen Akademismus gekämpft haben. In seinen letzten Bildern zeigt er das neue Russland, so im Gemälde "Beim Zeitunglesen". Mit neugierigem Eifer haben sich alle um den kleinen Knaben versammelt, der schon lesen kann und ihnen aus der Zeitung die wichtigsten politischen Neuigkeiten mitteilt. Ganz aktuell, aus dem letzten Kriege mit Polen, ist auch sein Bild "Brennendes russisches Dorf" dargestellt.

Zu diesen Meistern gehört auch Bras, der durch zartgraue Stilleben vertreten ist, Schemiakın und Tscherbınowski mit Landschaften, die an die Schule Lewitans erinnern, und auch Radımow, Nesterow, Tourjanski und Morawow, welcher letzterer in einem historischen Bild die schwere Arbeit der Dekabristen zeigt.

Auf diese Gruppe folgen die Impressionisten, die mehr mit Lewitans Schule als mit dem europäischen Impressionismus verbunden sind. Zu den ältesten unter ihnen gehört Joukowski, der durch eine Reihe Intérieurs und Landschaften vertreten ist, und auch Gausch. Einer der beliebtesten impressionistischen Maler in Russland ist Korowin mit stimmungsvollen Landschaften und zarten, träumenden, von Licht überfluteten Frauengestalten. Der Impressionismus hat bei uns nie eine solche

Ausdehnung wie in Mitteleuropa angenommen, und ist wohl mit den Namen von Gausch, Joukowski, Korowin und Juon erschöpft. Juon ist einer von den Meistern, der neben seinem künstlerischen Schaffen noch Zeit gefunden hat, regen Anteil am russischen Kunstleben zu nehmen. Seine zwei in der Ausstellung befindlichen Bilder sind "Landschaft" und "Alte Frau".

Eine weitere Gruppe ist "Myr Iskustwa" (Kunstwelt). Ihre Vertreter machen den "Peredwischniki" den Vorwurf, mehr am Inhalt als am Malen selber festzuhalten, aber man kann nicht behaupten, da sie selbst andere Wege eingeschlagen hätten. Von ihnen ist Kustodiew der typischste. Er zeigt zwei Bilder "Die Frau am Samowar" und "Die Braut". Ausser ihm sind Benoi und Dobujinski mit feinen Zeichnungen und Dekorationen zu nennen.

Die nächste Gruppe ist "Bubnowy Valet" (Karobube), die mehr links steht und ihre Bilder auf gute Malerei zu basieren bestrebt ist; so Maschkow, der durch bunte Stillleben vertreten ist, in denen der Farbe grosse Aufmerksamkeit gewidmet ist, so Kontschalowski, der russische Vertreter der Schule Cézannes, und Lentulow mit Landschaften und Frauenfiguren. Lentulow geht von der Suche nach Form und Licht aus, was so typisch für die Nachfolger Cézannes ist, die in Russland noch besonders durch ihr berückendes orientalisches Kolorit gekennzeichnet sind.

Zwei gute Meister dieser Gruppe, die in der Malerei hartnäckig neue Formen suchen, sind Rojdestwenski und Falk; Falk zeigt zwei fein gemalte, gut kolorierte Mädchenportraits. Beide nähern sich in einer Seite ihres Schaffens dem Kubismus. Zu ihnen gehören noch Kuprin, Tschernischow u. a.

Auf sie folgen die Expressionisten: Burljuk, Chagall, letzterer bekannt in Deutschland, und der im Ausland ganz unbekannte, aber interessante Filonow, der mit seinen Kompositionen einzig in seiner Art dasteht, und Lebediew und Lapschin, die beide verschiedene Werke zeigen. Zur Gruppe gehört auch Sinezubow.

Dazwischen müssen genannt werden die Primitivisten: Sarjan, Iwanow, Pain, Sacharow, Schkolnik, Aronsohn u. a.

Dann folgen die Kubisten, die durch Udaltzowa, Pewsner, Morgunow, Puni, Ledantju vertreten sind und überdies durch eine ganze Reihe junger Maler, die alle auf ihre Art den Kubismus darstellen. Der russische Kubismus hat sich selbständig entwickelt und darin seinen Ausdruck gefunden, dass die Maler nicht bei einem Schema geblieben sind.

Als Uebergangsstadium von der kubistischen zur gegenstandslosen Malerei, die sich von den Erscheinungen der sichtbaren Welt abwendet, sind die Werke von Stephanowa, Baranow-Rossine, einem sehr interessanten Künstler, der sich nur schwer in den Rahmen einer Schule bringen lässt, u. a., die hier vertreten sind, zu bezeichnen.

Und nun zur gegenstandslosen Malerei, zu der auch der "Suprematismus" gehört. Er spiegelt sich vor allem in den Bildern von Malewitsch wieder, der durch seine Werke wie durch seine ideologische Propaganda zu den wichtigsten Suprematisten gehört und als Führer des Suprematismus erscheint. Hierher gehören auch Klun, Rosanowa, Popowa, Exter, Lissitzki, Drewin, Mansurow und einige Werke von Rodschenko. Ihre Bilder beruhen auf dem Rhythmus abstrakter Flächen, welche nach der Theorie der Suprematisten genaue Gesetze haben, aus denen sich die grosse Bewegung der gegenstandslosen Kunst entwickelt hat. Unsere Suprematisten zeigen eine ganze Reihe einfacher Formen: Kreise, Quadrate etc. und das rhythmische Spiel

dieser Formen auf der Leinwand. Zur selben künstlerischen Weltauffassung bekennt sich auch Kandinski, der jedoch einen anderen Weg der gegenstandslosen Malerei einschlägt. Seine Bilder und Kunstanschauungen sind in Deutschland bekannt. Hier muss auch der Konstruktivist Tatlin erwähnt werden, der in Russland als Erster das Contrerelief dargestellt hat, das, aus der Fläche entstanden, reale Stoffe im Raume verwirklicht. Auf der Ausstellung ist Tatlin durch gegenstandslose Werke vertreten, die eine Etappe im Uebergang zur Produktionskunst bedeuten. Als ersten Versuch dieser Richtung kann man sein Denkmal der III. Internationale in Moskau bezeichnen.

Die linken Kunstrichtungen verzweigen sich weiter: die Vertreter der einen verzichten vollständig auf die Leinwand, streben Produktionskunst zu und stellen vorläufig eine ganze Reihe gegenstandsloser Konstruktionsformen dar, die keine utilitarischen Eigenschaften aufweisen. Zu dieser Gruppe gehört Rodschenko, der durch stark suprematische und konstruktive Werke vertreten ist. Er geht jetzt zu utilitarischen architektonischen Konstruktionen über. In derselben Art, aber sehr individuell, arbeiten Stenberg, Medunetzki, Miturisch, Klutzis, Joganson, Stregeminsky u. a. Abseits steht Nathan Altmann. Mit ihm beginnt eine neue Verzweigung der gegenstandslosen Kunst. Er nähert die sichtbare Komposition des Bildes der materiellen Konstruktion der Dinge und gibt ihr dadurch einen bewussten, bei ihm sozialen Inhalt. Seine Werke wollen nicht nur das Auge beeinflussen, sondern auch das Bewusstsein organisieren. Grundlage seines Schaffens ist das Material an sich, das er zu bereichern versteht.

Im Gegensatz zum Suprematismus beweist der Maler Sterenberg mit seinen Werken, dass man ein Bild als solches rein malerisch organisieren kann, ohne dabei gegenstandslos zu werden. Als erster baut er das Bild auf fakturkontrastische Gesetze auf und gibt die Grundform eines Gegenstandes so wieder, wie diese sich der Vorstellung darbietet und stellt dadurch den konzentrierten malerischen Inhalt dieses Gegenstandes dar.

Parallel den Konstruktivisten steht der Bildhauer Gabo, dessen Werke die Skulptur als solche dadurch revolutionieren, dass sie nicht mehr "Plastik als Masse" sind, sondern Konstruktionen. Das System der Plastik Gabos beruht auf den diagonal gekreuzten Flächen einer Grundform als räumlicher Konstruktion. Der Raum wird dabei als Tiefe betrachtet. Bezeichnend ist, dass die Konstruktionen Gabos nicht nur die Statik, sondern auch die Dynamik realisieren, um so auch "die Zeit" als neues Element in der Kunst zu verwenden.

Hier befinden sich auch eine ganze Anzahl Werke von Schülern der Kunstschulen, die interessant sind in Anbetracht neuer Lehrmethoden und neuen Schülermaterials, das aus Bauern- und Arbeiterkreisen stammt. Die Arbeiten der Staatsporzellan- und Graviersteinfabrik sind von grossem Interesse, als Versuche einer Produktionsarbeit, die mit Kunst verbunden ist. Die Theaterabteilung zeigt die Arbeiten einiger Maler, so die Skizze von Jakulow für die "Brambilla" von Hoffmann, die im Moskauer Kammertheater aufgeführt wurde. Jakulow war der Erste, der, mit Tatlin zusammen, Theaterdekorationen konstruktiv behandelte. Die Arbeit N. Altmanns "Uriel Akosta" für das jüdische Kammertheater in Moskau ist eine neue konstruktive Lösung der Volumina im wirklichen Raume. Exter mit seinem Entwurf "Romeo und Julia" (Moskauer Kammertheater) hat die plastische Lösung der Theaterdekoration

nen gefunden bei grosser Farbenintensität. Boguslawskaja ist hier mit Theaterfiguren vertreten.

In der Ausstellung sind auch einige Plakate, die in kleinem Massstabe die Arbeitsweise russischer Maler im Revolutionsplakat zeigen.

Selbstverständlich gehören alle diese Künstler nur annähernd zu den genannten Gruppen. Unter einander sind sie enger verbunden, was ihre ausgestellten Werke bezeugen.

ELSŐ OROSZ MŰVÉSZETI KIÁLLÍTÁS BERLIN 1922

GALERIE VAN DIEMEN UND CO.
GEMALDE NEUER MEISTER
UNTER DEN LINDEN 21

A kiállítást az Orosz Népművelési és Művészeti Népbiztosság és az Oroszországi éhezők számára adott munkássegítség szervezésére alakult külföldi bizottság rendezte.

A tiszta bevétel az oroszországi éhezőké!

Kiadó: Nemzetközi Munkássegély
Berlin W 8, Unter den Linden 11.

ELŐSZÓ

I.

A blokád idején az orosz művészek azon fáradoztak, hogy felhívások, kiáltványok, stb. útján keressenek kapcsolatot nyugati elvtársaikkal. De csak a jelen kiállítás nevezhető a közeledés első valóságos lépésének. Ezzel a kiállítással az a célunk, hogy bemutassuk Nyugat-Európának mindazt, ami alkalmas arra, hogy az orosz művészetnek a háborús és forradalmi években elért alkotó eredményeit tanúsítsa. Az orosz művészet még igen fiatal. A széles néprétegeknek csak az októberi forradalom után lett módjuk arra, hogy közelébe jussanak, és így azt a hivatalos és halott művészetet, amelyet Oroszországban ugyanugy, mint más országokban „grande art”-ként fogadtak el, új élettel töltsék be. Ugyanakkor a forradalom új perspektivákat nyitott meg Oroszország alkotó erőinek, megadta a művészeknek azt a lehetőséget, hogy alkotásaikat kivigyék a terekre és az utcákra, s ezáltal új eszmékkel gazdagította őket. A városok díszítése, melynek jellege a forradalom révén más lett, az új építészet követelményei, magától értetődően szükségessé tettek új konstrukciós formákat is. Mindebben az volt a legfontosabb, hogy a művészek már nem maguk számára, kis zugukba rejtőzve dolgoztak, hanem szoros érintkezésbe léptek a széles néprétegekkel, amelyek olykor élénk lelkesedéssel, máskor éles kritikával mohón fogadták be mindazt, amit nekik nyújtottak. Ez volt az orosz művészet tűzkeresztsége. Egyes művészek, akik nem állták ezt a próbát, azonnal feledésbe merültek. Mások viszont megacélozottan és megerősödve kerültek ki a próbából. Utóbbiak nem akartak többé egy darab vászonnal megelégedni, elvetették azokat a kőkoporsókat, melyeket házaknak neveznek, és harcukban, melynek célja az új ember számára való környezet volt, kétségkívül győztek volna, a blokád és a háború tette lehetetlenné e cél megvalósítását.

Az első forradalmi években a művészi munkák legnagyobb része a közterek díszítésére készült. Értelmetlenség lenne ezeket az alkotásokat egy kiállítási terem-

ben felállítani, ezért hiányoznak innen. Csak azoknak a különböző művészi irányzatoknak a munkái vannak kiállítva, amelyek az utóbbi időben léptek fel aktívan Oroszországban. A Balfront munkái azt a laboratóriumi munkát szemléltetik, amely a művészet újjáépítését megelőzte. Hasonló módon vannak képviselve azok az irányzatok, melyeknek célja az, hogy optikai benyomásokat hozzanak létre. A következő orosz művészegyesületek művészei szerepelnek: az „Orosz Művészek Szövetsége” (ez egyesíti a régebbi iskolák művészeit), a „Művészet Világa” (Mir Iszkusztva), a „Károbubi” (Bubnovnij Valet), az impresszionisták és végül a Balfront Szövetsége (kubisták, szuprematisták és konstruktivisták). Rajtuk kívül bemutatunk olyan művészeket is, akiknek sajátos alkotói alkata egyik iskola kereteibe sem illik bele, mégis rendkívüli jelentőségűek az orosz művészet fejlődése szempontjából. Végül láthatók a polgárháború idejéből való plakátok, az állami porcelángyár termékei, továbbá a művészeti iskolák növendékeinek munkái. A művészeti iskolákban a tanulók többségét munkások és parasztok alkotják. Azt kívánjuk, hogy ez az első kísérlet ne legyen az utolsó, és reméljük, hogy nyugati elvtársaink, akiket szívesen látnánk Moszkvában és Pétervárott, nem váratnak magukra sokáig.

Moszkva, 1922. október.

D. STERENBERG

A Művészeti és Tudományos
Népbiztosság munkatársa

II.

Az a hívás Európa felé, amely néhány év óta arra készíti az orosz művészeket és műbarátokat, hogy szoros kapcsolatot követeljenek német barátaikkal, a legnagyobb figyelemre érdemes. A művészek új közös szándékában már nem érezhető az a törekvés, hogy hazai sajátosságaik feladása révén sápadt európaiságot szerezzenek. Annál inkább becsülnék mindenkit, minél inkább népében gyökerezik. Az oroszokat annál szívesebben látják, minél inkább orosz, és a némettől is népének világát kívánják látni. Már nem törekszünk valamilyen művészeti volapükre. Törekvésünk szükségszerű ellensúlyozására bizonyára vannak olyan művészek, akik inkább koruk gyermekei, mint népükéi. De az ő munkájuk – mely következetes, könnyötelen és uttörő, amint többnyire lenni szokott – sem jelent elengedettséget valamilyen lapos világúnindenség-felfogás alapján, hanem inkább titokzatos, olykor tudattalan összefüggésben áll a primitív művészet ornamentális és kolorisztikus sajátosságával, így a népművészetével is. Ezért jól érezhetjük van der Leeckben a holland sajátosságot, Kleeben és Bellingben azt, ami zenei és német, Picassóban a franciát, s ezen a berlini első orosz művészeti kiállításon egész sor művészen a Kelet lelki tágasságát.

Ekként a haza és a jelen tekinthető annak a két pólusnak, amelyek döntően meghatározzák a mai művészeti életet – ezentul egy készülődő európai egység sajátos formáját is. Beteljesedésért küzd Oroszországnak Európa iránti régi vágya, amelyben oly sok hit, odaadás és – számunkra, más népek számára – kötelezettség is rejlik. Megelevenedik Dosztojevszkij értelme Oroszországhoz és Európához –

az új tanítás azonban így hangzik: Minél inkább élsz korodnak, annál inkább élsz népednek. És viszont: Minél több népiség teljesedik be benned, annál inkább Európáé és vele a világé a műved. Ahhoz azonban, hogy Európát építsük, nem utolsósorban Oroszország hite adja meg nekünk azt a bátorságot, amelyből a Berlinbe küldött műalkotások szép sorában is érzünk valamit. Szívünket azonban mindenekelőtt ennek a kiállításnak a missziója indítja meg, melyet a legnagyobb nehézségek közepette hoztak létre. És mozgat minket az a tény is, hogy immár Oroszország is igényli a német művészet tanuit. Mert a csere kölcsönös behatolás a sajátosságokba és a másinak barátságos elismerése: ezek az alapjai annak a szellemi Európának, amelyért küzdünk.

Berlin, 1922. október

Dr. REDSLOB

birodalmi művészeti tanácsos

III.

Egy kor bomlását, egy ujnak eljövételét és keletkezését a művészek érzékeny idegei korábban érzik meg és hirdetik, mint a politikusok, a gazdaság irányítóinak és megújítóinak reális dolgokkal ható ereje. (Nem áll ez a forradalom nagy vezéreire, apostol-teoretikusaira: Ők valójában Vateszek, látnokok, akiknek ugyanugy megadatott az előre érző próféta-értelem, mint a művészeknek, akik a tér anyagán uralkodnak.)

Ha visszapillantunk a művészet elmúlt félévszázadnyi fejlődésére, meglep a hatalmas izgalommal egymásra torló irányzatok, iskolák sokasága, annak a nagy átalakulásnak a sejtése, amely most meglepte a világot, a forradalom viharadár-dalai.

Méltatlan lenne, ha az irányzatok és iskolák küzdelmét, mint műtermi forradalmakat akarnánk elintézni, lebecsülő ironiával csupán azért, mert e művészeti mozgalmak valódi kezdeményezői, a szellemtől hajtott vezérek, követőiket műtermi lázadások után nyerték.

Azt, ami a művészetben, az újdonságban valóban újat és szellemi forradalmat jelent, a művészet nagy vezető egyéniségein kívül eleinte csak egészen kevés, a művészet iránt fogékony idegi alkatú lelkes kritikus, kritikus-költő érzékeli. Felfedezésük ismeretessé válik a műértők, gyűjtők, kereskedők, a becsvágyó és újdonsághajhász muzeumigazgatók köre előtt, majd a sznobok nagy, zavaros falkája számára is. Így huzzák a forradalmi művészetet a polgári társadalom mocsarába, s ez azonnal a kereskedelem, a hívság, a feltűnési vágy, a társasági ambíció céljára szolgáló tárggyá válik – csak a legritkább esetekben lesz az élvezet és a benső műértés kielégítésének tárgya. Mert hiszen csak ez az ítélet nélküli, majmoló, spekuláló nagy tömeg az, amely megpecsételi az ujnak a sikerét a művészetben. A sikernek, a csaló spekulációnak ez az eleme az is, amely tudatosan vagy félig bevallottan a művészet valamennyi nagy forradalmárának hivatlan kíséretében kiváltja az újdonság ingerét – s amely mozgásba hozza, talán tudatalatti megértés után a teoretikus tudásban, a sorszerű korszerűségben egyébként olyan késedelmes, de alkalmazkodásra vágyó temperamentumokat.

Tehát alapjában véve mégiscsak forradalom, valamennyi fényes és árnyoldalával, ami ily módon kinyomul a műteremből a nyilvánosságra, még ha semmiképpen sem vonatkozik a nép életére, még távolról sem érinti azt. Általában a nép várakozásteljesebben figyel politikai és gazdasági érdekeinek vezéreire, mint azokra, akik transzcendentális ösztöneinek és szorongásainak hangot adnak. Az ókor a középkor egyes dicső művészeti korszakaiban, amelyek azonban a tömegek szolgátságának társadalmi periódusait jelentették, a közönségnek nagyobb része volt egyes, kiemelkedő tagjai alkotó tevékenységében – az újabb kor előtt már nem ismeretes egy kortárs Praxitelesz, a dómépítők, egy Michelangelo, vagy egy Dürer hatása. Ama távoli korokban a nagy művész még rendelkezett azzal a hatalommal, hogy hitéből, életösztönéből merítve, magát a kort formálta, változtatta meg. A művészetnek olyan hatalma volt, amely irányította a nép politikai, gazdasági tetteit.

Azt hihetnénk, hogy ha egyszer a társadalom megrendült alapjaiban végbement a kor legmélységesebb átalakulása – akkor a forradalmi művészeknek kell az elsőnek lenniük, akik teljes lelkesedéssel kelnek fel az új, soha nem hallott érdekében, védelmére sereglenek, szemüket, szívüket, utolsó csepp véréket adják megmaradásáért! Ez csak részben igaz. Általában a forradalmi művész, akárcsak a közömbös tömeg nagy átlaga, megdöbben a forradalomnak a társadalomban élő egyénnek a magánéletére gyakorolt, döntő hatásától – és ez nemcsak megdöbbenés. A végbement forradalomban alig ismerik fel egyesek elragadtatásuk, törekvésük értelmét, okát és célját, amelynek pedig életük már régóta engedelmeskedett, anélkül, hogy tudták volna. A kevesek, a választottak, akik emberileg éppugy tehetségesek, mint művészekként, az aktív politikába lépnek, legbenső ösztöneikkel szolgálják a tömegek érdekét, megfelelkeznek individualizmusukról, amely bizony, csak annak a zsarnoki elszigeteltségnek eredménye, amelyben a polgári társadalom tartja a maga udvari bolondjait. Arra törekednek, hogy a néphez kapcsolódjanak, amelyhez tartoztak már régóta a szükségben és a lelkesítésben. A műtermi lázadók azonban félreállnak – vagy kétszínűsködnek – tovább játszáik szerepüket – vagy szabotálnak. Most amikor a nagy újdonság az utca, a tér, a hidak tág, szabad levegőjére, a magas barikádokra került, a nép hatalmas életének légkörébe, egyesek halálra rémülve bujnak vissza és szívják műtermük olajzagát. Ma már nem egyesek látnoki hite ragadja magával a művészetet, hanem a diadal-maskodó népakarat hatalmas kórusa, a megváltott összességnek a mélységekből világosságra tört természetes ösztöne. Az elmélet, amely műteremben született és nőtt fel, az iskolák, az irányzatok elmélete, amely a kort jellegtelenné és csak keveseknek felismerhetővé tette, most felbomlott a győzelmes forradalom kavargó atmoszférájában.

Az ilyen korban született művészet bizonyára érdemes a szemléletre és a tanulmányozásra. Esztétikája, lényegének analízise számára mások az előfeltételek, mint a művészeti tevékenység forradalmi korszakaiból való művek kritikájára. A politikai átalakulás korából való műalkotások kritikusa, – olyan művek kritikusa, amelyek valóban magából a forradalomból születtek, – rokon a történetíróval, akinek ez a feladata, hogy egy korszakot a politika, a gazdaság forrásaiból értelmezzen. A forradalomból eredő művészet problémájához csak olyan szellemeknek lenne szabad merészkedniük, akik maguk is forradalmat hordoznak magukban. Azok a művek, melyek előtt most állnak, nem mérhetők azokkal a mércékkel,

amelyek a lázongó művészethez, az elavult szembeszálló ujitó művészethez lehetnek alkalmasak. A forradalomból való művészet maga a forradalom. A totális, nagy forradalom rezgéseit adja tovább. Az értékelés új törvényeit hívja majd életre. Mivel tiszta forrásból tört fel, meg fogja tanítani az esztétikát, arra, hogy rendelje alá magát neki, engedelmeskedjék a világ átalakítása örök akaratának, melynek látható jele a szociális forradalom. A forradalomból való művészet esztétikája magát a forradalmat jelenti majd, nem pusztán egy részletét a forradalomnak. A kor teremtő akaratának egészét – nem sokféle megnyilvánulásai közül az egyik elkülönülőt.

Berlin, 1922. október

A. HOLITSCHER

BEVEZETÉSÜL

Lehetetlen az eleven alkotás gazdag és sokféle formáit szavakban – ráadásul rövid szavakban – bemutatni. Szándékunk az, hogy vázlatot adjunk, amely az új Oroszországot Európának bemutatni hivatott. Hogy eközben az orosz művészet kialakulásának menetét és fejlődését megértessük, egész áramlatokat kell jellemeznünk, egyes művészeket ki is kell emelnünk.

A „peredviznyik” csoporttal kezdjük, amelyhez a híres Vaznyecov tartozik, akit itt egy tipikus munkája, Két hős harca képvisel.

Ugyanehhez a csoporthoz tartozik Arhipov is, aki műveiben az orosz paraszti életből vett jeleneteket ábrázol. Két képét, a Piac és a Paraszttasszony címűt széles és erőteljes ecsetkezeléssel festette. Arhipov azok közé tartozik, akik a hivatalos akadémiizmus ellen küzdöttek. Utolsó képein az új Oroszországot mutatja be, így az Újságolvasás közben című festményen is. Néhányan kíváncsi buzgalommal gyűlnek egy kisfiú köré, aki már tud olvasni, és a legfontosabb politikai híreket közli az újságból. A Lengyelországgal vívott utolsó háborúból való egészen aktuális eseményt ábrázol az Égő orosz falu című képe is.

Ezek közé a mesterek közé tartozik Brasz is, akit gyengéd szürke csendéletek képviselnek, Zsemjakin és Cserbinovszkij, a Levitán iskolájára emlékeztető tájképekkel, és még Ragyimov, Nyesztyerov, Turjanszkij és Moravjov. Ez utóbbi egy történelmi képén a dekabristák nehéz munkáját mutatja be.

Ezt a csoportot követik az impresszionisták, akik inkább Levitán iskolájával állnak kapcsolatban, mint az európai impresszionizmussal. Köztük a legidősebbek egyike Zsukovszkij, akit intérierörök és tájak sorozata képvisel, továbbá Gaus. Oroszországban az egyik legkedveltebb impresszionista festő Korovin, hangulatos tájképeivel és gyengéd fényben uszó álmodozó nőalakjaival. Az impresszionizmus nálunk soha nem terjedt el annyira, mint Közép-Európában, és Gaus, Zsukovszkij, Korovin és Juon nevével alighanem ki is meritettük. Juon egyike azoknak a mestereknek, akik művészi alkotó tevékenységük mellett arra is időt találtak, hogy élénken részt vegyenek az orosz művészeti életben. A kiállításon szereplő két képe a Táj és az Öregasszony.

A következő csoport a Mir iskuszta (A művészet világa). Képviselői azt vetik a peredviznyikek szemére, hogy inkább ragaszkodnak a tartalomhoz, mint a meg-

festéshez, de nem állíthatjuk, hogy ők maguk más utakat törtek volna. Közülük Kusztogyiev a legtipikusabb. Két képét, az Asszony szamovár mellett és A menyasszony címűt mutatja be. Rajta kívül Benois és Dobuzsinszkij említendő finom rajzaik és dekorációik kapcsán.

A Bubnovij valet (Káróbubi) csoport, baloldali álláspontot képvisel és arra törekszik, hogy képein alapos, jó festészetet adjon. Így Maskov, aki tarka csendéleteiben nagy figyelmet fordít a színre, így Koncsalovszkij, Cézanne iskolájának orosz képviselője és Lentulov tájképeivel és nőalakjaival. Lentulov a forma és a fény kutatásából indul ki, ami Cézanne követőinél tipikus és melyet Oroszországban különösen megejtő, keleties kolorit jellemez.

Ennek a csoportnak két jó mestere, akik a festészetben konokul kutatják az új formákat, Rozgyesztvenszkij és Falk. Falk két finoman megfestett, jól színezett leánykaportrét mutat be. Mindkettőjük részben a kubizmushoz közeledik. A csoport-hoz tartozik még Kuprin, Csernyizov stb.

Ezeket követik az expresszionisták: Burljuk, Chagall, (utóbbit Németországban ismerik) és a külföldön teljességgel ismeretlen, de érdekes Filonov, akinek kompozíciói egyedülállóak a maguk módján, tovább Lebegyev és Lapsin, akik különféle műveket mutatnak be. A csoport-hoz tartozik Szinezubov is.

Közbevetőleg meg kell említenünk a primitivistákat, Szárját, Ivanovot, Paint, Zaharovot, Skolnyikot, Aronszont stb.

Ezután következnek a kubisták, akiket Udalcova, Pevsner, Morgunov, Punyi, Ledantu és rajtuk kívül még fiatal festők egész sora képvisel. Mindezek a maguk módján értelmezik a kubizmust. Az orosz kubizmus önállóan fejlődött és abban találta meg önálló kifejezését, hogy a festők nem maradtak meg egyetlen sémánál.

A látható világ jelenségeitől elforduló és a tárgynélküli festészet átmeneti stádiumaként jellemezhetők Sztjepanova kubisztikus művei és egy igen érdekes, egyetlen iskola keretébe nehezen szorítható művész, Baranov-Rosszin itt lévő képei.

És most lássuk a tárgynélküli festészetet, amelyhez a „szuprematizmus” is tartozik. Ez mindenekelőtt Malevics műveiben tükröződik. Művei és ideológiai propagandája révén egyaránt ő a legjelentősebb szuprematisták egyike és a szuprematizmus vezérének is tűnik. Ide tartozik Kljun, Rozanova, Popova, Ekszter, Liszickij, Drevin, Manszurov és Rodcsenko néhány műve. Képeik absztrakt felületek ritmusán alapulnak. Ezek, a szuprematisták elmélete szerint, pontos törvények szerint rendeződnek, amelyekből a tárgynélküli művészet nagy mozgása adódik. A mi szuprematistáink egy sor egyszerű formát, köröket, négyzeteket, stb. és e formáknak a ritmikus játékát mutatják be a vásznon. Ugyanezt a művészi világfelfogást vallja Kandinszkij is, aki azonban a tárgynélküli festészetnek egy másik útját járja. Képeit és művészeti nézeteit Németországban jól ismerik. Itt kell megemlíteni a konstruktivista Tatlint is, aki Oroszországban elsőként formált kontrareliefet, amely a síkból kiemelkedett és valóságos anyagokat tett valóságosan érzékelhetővé a térben. A kiállításon Tatlint olyan tárgynélküli művei képviselik, amelyek egy meghatározott fokot jelentenek a termék-művészethez való átmenetben. Az irányzat első kísérleteként jelölhetjük meg a III. Internacionálé számára tervezett moszkvai emlékművét.

A baloldali művészeti irányzatok tovább ágaznak: egyiknek a képviselői teljesen lemondanak a vásznonról, a termelés és művészet összekapcsolására törekednek, de egyenlőre egész sor olyan tárgynélküli konstrukciós formát mutatnak be,

melyeknek semmilyen hasznosítható sajátosságuk sincsen. Ehhez a csoporthoz tartozik Rodcsenko, akit erőteljes szuprematista és konstruktív művei képviselnek. Ő most tér át a hasznosítható építészeti konstrukciókra. Hasonló módon, de nagyon egyénien dolgozik Stenberg, Medunecij, Miturics, Klucisz, Joganszon, Sztregeminszkij stb. Külön áll Nathan Altman. Vele a tárgynélküli művészetnek újabb ágazata kezdődik. Ő a kép látható kompozícióját a dolgok anyagi konstrukciójához közelíti és ezzel tudatos, szociális tartalmat ad neki. Művei nem csupán a szemre akarnak hatást gyakorolni, hanem a tudatot is szervezni akarják. Alkotásának alapja az önmagában való anyag, amelyet ő értve gazdagít.

A szuprematizmussal ellentétben, a festő Sterenberg azt bizonyítja műveivel, hogy a képet, mint olyant, tisztán festői módon alakíthatjuk anélkül, hogy eközben tárgynélkülivé tennénk. A képet a fakturabeli kontraszt törvényeire építi elsősorban és úgy adja vissza egy tárgy alapformáját, amint ez a képzelet számára adott, s így a tárgynak a koncentrált festői tartalmát adja.

A konstruktivistákkal rokon a szobrász Gabo. Az ő művei azáltal forradalmasítják a szobrászatot, hogy már nem „tömegként értelmezett plasztikák”, hanem konstrukciók. Gabo plasztikájának rendszere egy alapformának, mint térbeli konstrukciónak átlósan keresztezett síkjain nyugszik. A teret eközben mélységnek tekintik. Jellegetes, hogy Gabo konstrukciói nemcsak a statikát, hanem a dinamikát is megvalósítják, hogy ezáltal új elemként „az időt” is alkalmazzák a művészetben.

A művészeti iskolák növendékeinek egy egész sereg munkája is itt található, amelyek az új oktatási módszerek, valamint az új, paraszt- és munkáskörökből származó növendékanyag tekintetében egyaránt érdekességek. Különös hatásuk az állami porcelán- és kőmeteszőgyár munkái, mint a művészettel kapcsolatban álló termelő munka kísérletei. A színházi részben néhány festő munkáit láthatjuk, így pl. Jakulov vázlatát Hoffmann Brambillájához, melyet a moszkvai kamaraszínházban mutattak be. Jakulov Tatlinnal együtt elsőként kezelte konstruktív módon a színházi díszleteket. N. Altmann Uriel Akosta c. munkája a moszkvai zsidó kamaraszínház számára a valóságos térbeli volumenek új konstruktív megoldása. Ekszter Romeo és Julia tervével (moszkvai kamaraszínház) megtalálta a színházi dekorációknak az intenzív színesség melletti plasztikus megoldását. Boguszlavszkáját színházi jelmezek képviselik.

A kiállításon van néhány plakát is, melyek jelzik az orosz festőknek a forradalmi plakátoknál alkalmazott munkamódszerét.

Természetes mindezek a művészek csak nagyjából tartoznak a felsorolt csoportokhoz. Egymás között szorosabb kapcsolatban vannak, ezt kiállított műveik bizonyítják.

(Szabó Julia fordítása)

TÁJÉKOZÓDÁS

Komárik Dénes

A MAGYARORSZÁGI ROMANTIKUS ÉPÍTÉSZET TÖRTÉNETÉNEK KUTATÁSA (PROGRAM-TANULMÁNY)

A KORSZAK ÁTTEKINTÉSE

Miként a korábbi s egyéb szellemi áramlatok, az építészeti romantika is késve érkezik hazánkba. Kibontakozásának útja azonban sok tekintetben azonos a nyugat-európaiéval. Az építészet sajátos természetének megfelelően nálunk is megelőzi a költészet és irodalom romantikus átalakulása, ugyanakkor nálunk is igen korán, jóval a romantika tulajdonképpeni kibontakozása előtt, megjelennek a képzőművészetben a romantika olyan szórványos megnyilvánulásai, mint a korai gotizálás, vagy a műrom-romantika. Az ilyen szórványos jelenségek idővel szaporodnak, érzhetően először inkább az asztalosmunka és a vasművesség területén. Így találkozhatunk klasszicizáló későbarokk épületeken csucsívsoros rácsokkal, gotizáló diszitményű kapukkal, de hangot kap ez az irányzat olyan rangos feladatoknál is, mint a pesti belvárosi templom szőszéke (1808). Aztán egyre gyakrabban üti fel a fejét az architektúrában is, még a klasszicizmus háborítatlan virágzása, ugyszólván homogén uralma idején. Kassalik Fidél 1812-ben kétemeletes sarokházat tervez Kronberger János pesti kőfaragómester részére, a mai Rákóczi ut 12-16 helyén.

Az épület erkélyeit, az első emeleti mellvédeket és a főpárkányt csipkefinomságu csucsíves tagozatok díszítik. Zitterbarth János 1822-ben Fáy András részére tervez a Ferencvárosban földszintes kertes házat csucsíves ablakokkal és ugyanilyen tetőszellőző ablakokkal. Budán 1820/21-ben épül a ferenchalmi Szűz Mária kápolna Kalmárfy Ignác, Buda város bírája és felesége részére. Szép számmal találunk vidéki példákat is. Talán a legkorábbi a pétervásári rk. templom 1813/1818-ból. Szerényebb kialakításával ide tartozik a Sréter-kuria a Nógrád megyei Jobbágyiban (1821), vagy a balatonszentgyörgyi „Csillagvár” különös építménye (1821/23). A gotizálás korai példája a tatai vár 1822-ben épült kápolnája is. Minden problematikussága ellenére ide sorolhatjuk a pécsi székesegyház hosszan húzódó (1805-1832) Pollack-féle átépítését, az oldalhomlokzatokon megjelenő csucsíves architektúrával. Hild József nevéhez fűződik a harmincas évek második felében a bajnai vadászlak gotizáló terve és a sokszor átépített szőkehalompusztai kuria.

A negyvenes évek elején ez a folyamat meggyorsult, s bár a romantika a klasszicizmust teljesen soha nem szorította ki, rövidesen a domináló építészeti irányzat lett. Korai példák:

- 1841/42 oroszvári Zichy-kastély (Franz Beer)
- 1841/43 pesti Josephinum (Pollack Ágoston)
- 1842 Hermina kápolna terve (Hild József)
- 1844 kőbányai csősztorony (Brein Ferenc)
- 1845 főtí templom terve, építése 1855-ig (Ybl Miklós)
- Országháza pályaterve (Feszli Frigyes)

- 1845/46 Nyugati pu. (P. E. Sprenger)
Borsody-ház (Gerster Károly)
- 1846/48 Oszwald-ház (Feszli Frigyes)
- 1846/47 Schücke-ház (Brein Ferenc)
- 1847 Glósz-ház (Feszli Frigyes)
Ipartanoda terve (Feszli Frigyes)
- 1847 körül: Budakeszi uti Rósa-villa (Hild József)
Frivaldszky-villa (Brein Ferenc)
- 1847/48 Pekáry-ház (Brein Ferenc)

Mivel a romantika országos elterjedése a szabadságharc leverését követő elnyomatás idejére esik, könnyen támad az a látszat, hogy a romantikához való fordulás a veszített forradalom következménye volt, nem más, mint a reménytelen jelenből a vigasztaló és feledtető multba való menekülés. Ha azonban a negyvenes években induló fejlődést gondosan figyelemmel kísérjük, világos lesz előttünk, hogy építészeti vonatkozásban egyenesvonalu fejlődésről van itt szó, mely a szabadságharcotól ill. annak bukásától okozati értelemben független. Hogy valóban egy európai ihletésű, végeredményben nemzetközi építészeti irányzatnak a forradalom felett átívelő folyamatosságáról van szó, más is bizonyítja. Nevezetesen az, hogy építmények, melyek formaadását a veszített ügy miatt érzett reménytelenség nem befolyásolhatta, ugyanazon a gotizáló-romantikus formanyelven szólnak meg, mint egyéb alkotások. Gondolunk itt a budai Hentzi-emlékre (1852, Eduárd Sprenger), a Görgey által kivégeztetett gróf Zichy Ödön emlékére épített lórévi kápolnára (1849), az osztrák tipustervek szerint épülő vasuti felvételi épületekre, vagy az 1857-es királylátogatási ill. 1867-es koronázási díszépítményekre.

Nyugodtan mondhatjuk, hogy az építészeti romantika kialakulása a szabadságharc elvesztése nélkül gyorsabb, egyenesebb vonalú, töretlenebb lett volna, mint így. A 48-as forradalom bukása egy ideig elapasztotta a nyugati forrásokat, azok termékeny, ösztönző áramlását, a szellemi élet bénultsága, beszűkülése pedig nem kedvezett a meglévő szerves és önálló továbbfejlesztésének. A veszített háborút követő, más okokból is táplálkozó gazdasági romlás szintén fékezte a fejlődés lendületét. Mikor aztán a minden téren való lassu javulás főleg a hatvanas évektől kezdve az építészet számára is kedvező szellemi és anyagi helyzetet teremtett, a romantika építészetének már egy új áramlattal, a nálunk eklektikának nevezett irányzat jelentkezésével kellett szembenéznie. Jellemző a helyzetre, hogy a Magyar Tudományos Akadémia palotájának tervpályázatán 1861-ben már neoreneszánsz tervet fogadnak el, ilyen terveket készít pl. Ybl Miklós 1862-ben és 1863-ban a Festetics- ill. Károlyi-palotára, s a romantika főművének, a pesti Vigadó-nak elkészülését 1865-ben már egyáltalán nem fogadja osztatlan elismerés. A hetvenes éveket pedig már teljesen a korai eklektika uralma jellemzi.

E rövid életű romantikus építészetben többféle áramlatot figyelhetünk meg, és pedig ugyyszólván egyidejűleg, aszerint, hogy melyik történelmi stilusból merítette formáit és inspirációját, s mindvégig megosztotta uralmát a klasszika különböző formáival. Tehát már ekkor bizonyos stiluspluralizmusról beszélhatunk, anélkül, hogy ez ebben az időben akár szándékos, akár tudatos lett volna.

A romantika áramlatai közül legkorábban, legerőteljesebben, legjellegzetesebben a gotizálás, a par excellence romantikus irányzat jelentkezett. Ezt követte

a romanizálás, illetve az a sajátos, Dél-Németországban kialakult irányzat, melyet „félköríves” stílusnak neveztek, s mely nálunk meglehetősen visszhangra talált (Ybl, Feszli, Diescher József). A romantikának a távoli, az egzotikus iránti vonzódása kedvezett az iszlám építészeti elemek felhasználásának, elsősorban európai, azaz mór emlékek mintául vétele alapján. (Feszli, zsinagógák). E keleties érdeklődés szülte a ritkább bizánci átvételeket is. A romantika utolsó áramlata a barokkos-rokokós romantika volt (Máltás, Pán, Wieser, Lohr). Jellemző sajátosság, hogy ezek az irányzatok nemcsak egyidejűleg egzisztálnak vagy egymást váltva jelentkeznek egy-egy mester oeuvrejében, hanem gyakran keverednek és ötvöződnek egy-egy műben magában is. Így pl. gyakori Feszlinél a félköríves-romános és a mór stílus egyesítése, vagy Máltásnál a félköríves-romános és a barokkos-rokokós stílus ötvözése. De ha dominál is egyik formavilág, szinte általánosnak tekinthetjük, hogy kölcsönöz – ha csak alárendelt diszitőelemként is – valamelyik másikkól.

Miként a romantika maga, úgy a klasszikának a romantikában való jelenléte is sokrétű. Először is megtaláljuk magában a romantikában, midőn a romantika csak a diszitőelemek felfrissítésében, variálásában látja feladatát s létrehozta azt a típust, amit klasszicizáló rendszerű romantikának nevezhetünk. Ez a változat különösen a városi lakóházépítésben gyakori. Sok tekintetben közel áll ehhez a barokkos-rokokós romantika, ami kézenfekvő, hiszen egy klasszikában gyökerező stílushoz nyul vissza. Ugyanakkor önállóan is él a klasszicizmus két ágra differenciálódva. Egyik ága megmerevedve, szárazzá válva megmarad klasszicizmusnak, míg meg nem szűnik. A másik ága lassan, szinte észrevétlenül átfejlődik a korai eklektikába. Végül a klasszikával való szimbiózishoz tartozik a neoreneszánsz irányzat korai, szórványos jelentkezése, ahogyan azt pl. Hild Józsefnek a pesti német színház ujjaépítéséhez készített tervén (1847) vagy az ezzel egyidőben épített, feltehetően ugyancsak tőle származó Budakeszi uti Rósa-villa loggiás homlokzatán látjuk.

E változatok, áramlatok, áthatások pontos képének megrajzolását még sok részletkutatásnak kell megelőznie, még több kutatást igényel azonban annak megállapítása, hogy az inspiráló európai hatások hogyan, mi módon, kiknek révén jutottak Magyarországra, milyen változatokban érkeztek hozzánk, s e hatásokból mi, hol, hogyan vert gyökeret.

A hatások közvetítése egyaránt történhetett az építetők s az építők révén. Bár a romantika végső soron sajátosan polgári áramlat, legkorábbi átplántálói közt mégis ott találjuk az arisztokrácia képviselőit, mint ahogyan ez a helyzet az eklektika térhódításakor is. Az arisztokrácia európai műveltsége, sok utazása, s nem utolsósorban minden arisztokrácia relatív nemzetközi jellege ezt érthetővé teszi. Ezért tartjuk valószínűnek, hogy romantikus kastélyaink közül még nem egyről ki fog derülni korai vagy viszonylag korai keletkezése, ahogyan ez Oroszvár esetében is történt. A polgárosodó nemesség és a tulajdonképpeni városi polgárság, illetve ezek vékony kezdeményező rétege e hatásokat gimnáziumi tanulmányai, utazásai s külföldi könyvek-folyóiratok olvasása révén kaphatta. A középiskolai tanulmányokkal kapcsolatban elsősorban a piaristák „architectura civilis” oktatására gondolhatunk. Utazásra külföldi egyetemek látogatása, az iparosok kötelező vándorlása s kereskedők üzleti céljai adhattak alkalmat. Könyvek, folyóiratok terén számításba vehetjük a szerényen gyarapodó hazai vállalkozások szerepét is: utleírások jelennek meg, s a folyóiratok is nyújtanak valamelyes tájékoztatást. Jelentőséget tulajdonít-

hatunk még egy, az arisztokráciához hasonlóan bizonyos mértékig nemzetközi háttérrel rendelkező rétegnek, a szerzetességnek, különösen ami a piaristákat és a jezsuitákat illeti. E rendek tagjai gyakran nyerték külföldön képzésüket, később is nem egyszer utaznak tanulmányi céllal, s a látottak hatását nemcsak az oktatásban, hanem a társadalom tagjaiként is érvényesíthették. (A piaristák tanulmányi utazásait és a látottaknak az építészeti ill. rajzoktatásban való hasznosítását ismerteti és értékeli Szabolcsi Hedvig az 1800 körüli évtizedeket tárgyalva. Vö. irodalomjegyzék.)

Mindezeknél sokkal fontosabb azonban számunkra az a közvetlenebb hatás-közvetítés, aminek az építészet, az építőmesterek voltak médiumai. Egyszerűbb a helyzet akkor, ha külföldi építész alkalmi szerepléséről van szó, mint Oroszáron (Franz Beer 1841/42), a budai reáliskolánál (Petschnig János, 1857/59), a Miasszonyunk nővéreinek kalocsai templománál és rendházánál (Carl Roesner, 1858/59) vagy a lipótmezei országos tébolydánál (Ludwig Zettl, 1859/67). Az ilyen esetek azonban korszakunkban ritkák, így a hazai mesterek által közvetített hatások kutatása sokkal fontosabb. E téren még sok a tennivaló. Egységesen irányított tantervével, azonos mintalapjaival elsősorban a hazai rajzoktatás kutatása jön számításba – akár mint „architectura civilis” a piaristák középiskoláiban, akár városi rajziskola formájában. A hatások magas szintű közvetítői az akadémiák és a polytechnikumok. Ezek látogatása a céhes mesterré válásnak nem feltétele, de korszakunkban egyre inkább elvárják vagy jó néven veszik. Ugyanakkor – sajátos módon – az akadémiai studium, mint céhen kívüli építészképzés, a céhrendszertől való lassu emancipálódás egyik eszköze. Igen fontos lenne a leendő építőmesterek vándorútjának, külföldi munkahelyeinek, munkaadóinak ismerete is. Ezekre nézve alig tudunk valamit. Kétségtelen, hogy a centrálisan irányított rajziskolák homogén izlést kialakító szerepe jelentősebb, de iskolai anyag – a dolog természete szerint – soha nem nyújthatja a legujabbat, a bizonyos mértékig kísérleti stádiumban levőt. A legfrissebb eredményekkel tehát inkább találkozhattak vándorútjukon, és a hatásközvetítő források egy másik csoportjánál, az építészeti folyóiratokban és az új alkotásokat publikáló kiadványokban. A letelepedett, később többnyire ritkán utazó építőmesterek számára ezek lehettek a haladás legfontosabb forrásai. Mennyire használták ezeket, mi volt meg ezekből az építőmestereknek – ma még alig tudjuk.

A korszak építőgyakorlatának és munkaszervezetének is nagy a jelentősége, de az átfogó és részletes kép megrajzolása itt is a jövő feladata. A XVIII. századi helyzethez képest fokozatosan sok minden megváltozott, s a korszakunkra jellemző helyzet részben már a klasszicizmus idején kialakult. Az iparosodás és polgárosodás folyamata a céhrendszer fokozatos lazítását, bomlasztását jelentette, s a negyvenes évek elejétől kezdve e téren is meggyorsul a folyamat. A céhrendszer válságának kibontakozása, a céhek egyre eredménytelenebb küzdelme, létüknek egyre inkább formálissá válása pontosan egybeesik a romantikus építészet korszakával. Ez érthetően nemcsak mint szimptoma, hanem mint tény is jelentős, hiszen sok minden következik ebből az építészetre nézve, sőt – s ez sem mellékes – a kor kutatására nézve is. A céhrendszer lazulásának következménye ugyanis a városokban céhen kívüli, független – főleg tervezői – praxis félig-meddig megtűrt kialakulása. Ezáltal olyan építészréteg jelenik meg, melynek tagjai hivatalos okmányokon – főleg az engedélyezési terveken, melyek a kutatás elsőrendű forrásai – tervezőként

nem tüntethették fel nevüket. Így sok mű szerzősége nem, vagy csak körülményesen, olykor a véletlen segítségével állapítható meg. – A céhrendszer lazulásával fellépő céhen kívüli praxis azonban nemcsak a kötetlenebb és függetlenebb működésre való törekvés jele, hanem a tervezési gyakorlatot a kivitelezési gyakorlattól függetleníti emancipációs folyamat következménye is, mely nem más mint az általános ujkori specializálódás megnyilatkozása az építészetben. E processzus során általában a céhes ipar fejlődött át lassan kivitelező vállalkozássá, s többnyire a nem céhes jellegű egzisztenciák kezébe kerül az önálló tervezési gyakorlat. Ez természetes, ha a kivitelezés anyagi feltételeit nézzük, és különös, ha arra gondolunk, hogy a céheké volt az építés és az építési öntudat privilégiuma évszázadokon keresztül.

A céhes rendszerben működők azonban távolról sem teszik ki az építő tevékenységet gyakorlók teljes létszámát. Külföldről vendégszereplésre érkező építészekkel – a barokk korban megindult folyamatnak megfelelően – ritkábban találkozunk ugyan, de pontos képet még nem tudunk erről alkotni. Sokkal jelentősebb azoknak a szerepe, akik egyéb szervezetben vagy alkalmazási kategóriában tevékenykednek. Így elsősorban azoknak a rétege, akik arisztokraták, püspökségek, szerzetesrendek szolgálatában működnek uradalmi építészeként. Jelentőségük értékelésénél gondolnunk kell arra, hogy feltehetően könnyebben jutottak hozzá a korszerű metszetgyűjteményekhez, mintakönyvekhez, építészeti folyóiratokhoz megbízóik könyvtárában, melyeknek ily szempontból való feldolgozása igen gyümölcsöző lehetne. Kifejezetten szerzetes építészetéről, mint a barokkban, egyelőre nem tudunk, de rokon ezzel a piaristák már említett tevékenysége, az „architectura civilis” oktatása. Spindelhuber Ede pesti piarista könyvet is adott ki 1846-ban „Polgári Építészet” címmel. Kevés figyelemre méltott szereplői a kornak a megyei és a városi mérnökök, kik geodéziai munkájuk mellett rendszerint építéssel is foglalkoztak. Az egész korszakra nézve jelentős az akkor már nagy multu Országos Építési Igazgatóság testülete, melynek létszáma, országos hálózata, központi irányítottsága indokoltá teszi irántuk a fokozottabb érdeklődést. Valószínűnek látszik, hogy a hivatalnoki névtelenségből még nem egy figyelemre méltó alkotót fog a kutatás felszínre hozni, nem beszélve az átlagos művek és művészek stílust megvalósító, izlést fejlesztő szerepének fontosságáról. Az Országos Építési Igazgatóság szolgálatában állott pl. Reitter Ferenc évtizedekig, Mátyás Hugó 3 évig, s itt próbált elhelyezkedni bécsi tanulmányai után sikertelenül a fiatal Ybl Miklós is. A kevésbé ismert, de figyelemre érdemes igazgatósági mérnök példája lehet Hüppmann Ferenc (1779-1851), ki bécsi építészeti akadémiát végzett, s tanulmányai során ezüstérmet nyert. 1835-ben, I. Ferenc halálakor gyász-katafalkot tervezett (a budavári Nagyboldogasszony templomban), ugyanakkor, amikor ezt a feladatot a pesti oldalon Pollack Mihály kapta. A budai királyi palotával kapcsolatban kisebb terveket készített 1820-ban és 1839-ben. 1847-ben díjat nyert a leégett pesti német színház újjáépítésére kiírt pályázaton. Ezekben az években gotizáló tervet készített a budavári Nagyboldogasszony templom tornyának építésére. – Említést érdemel a mérnökkari tisztek egyelőre teljesen ismeretlen tevékenysége is. Ne felejtjük, hogy közülük került ki az előző korban Péchy Mihály jelentős alakja, s hogy korszakunkban Gyulai Gaál Miklós hadmérnök őrnagy, később 48-as tábornok, tervet készített az 1844-ben kiírt Országháza-tervpályázatra. Végül gondolnunk kell a korszakunkban kezdődő vasutépítés gárdájára is. Ha a kez-

detben osztrák állami érdekeltségű vasutársaságok szellemi irányítása s részben a feladatok megvalósítása idegen kézben volt is, vagy feltehetően bécsi títusterveket használtak is fel, mint a Tiszavidéki Vasut felvételi épületeinél, ez is a magyarországi romantikus építészet része, és bizonyára szép számmal alkalmaztak hazai építészeket ill. műszaki képzettségűeket. Ezek közül egyesek később más területen működve érvényesíthették az itt szerzett tapasztalatokat. Így pl. ifj. Feszli József, Feszli Frigyes bátyja, ki 1839-ben öccsével együtt iratkozott be a müncheni akadémiára, 1845–50-ig a Magyar Középponti Vasut igazgatóságánál mint "mérnök segéd" dolgozott az építési osztályon, a Pest–Szolnok vonal felvételi épületein. Ifj. Pan József, a Karácsonyi palotát építő Pan József építőmester fia, szintén a vasutnál dolgozott, mielőtt mesterjogért folyamodott a pesti tanácshoz.

Az uradalmi építészek, megyei és városi mérnökök, az Országos Építési Igazgatóság és a vasutársaságok mérnökeinek, építészeinek képzettségét, különösképpen pedig a különféle kvalifikációk megoszlását nem nagyon ismerjük. Bizonyára voltak sorukban nagy gyakorlatu pallérok, de tudunk külföldi akadémiát, polytechnikumot végzettekről is. Jelentős részük feltehetően a magyar műszaki képzés alma materéből, az Institutum Geometricumból került ki.

A korszak két kiemelkedő építésze Ybl Miklós és Feszli Frigyes volt, miként az előző korszaké Pollack Mihály és Hild József. Mindketten pesti mesterek, ebben is érzékelhető Pest irányadó és domináló szerepe, mely már a klasszicizmus idején kialakult. Jelentőségük megnyilvánul viszonylag korai jelentkezésükben, jelentős feladatok – tervezett vagy meg is valósult – megoldásában, másoktól eltérően szinte hézagtalan romantikus munkásságukban, s legfőbbképpen alkotásaik építészeti, művészi színvonalában, eredetiségében, mely Feszlinél a magyarországi romantika európai viszonylatban is kiemelkedő alkotásához a pesti Vigadóhoz vezetett. Az említett hézagtalanság ill. kizárólagosság természetesen csak a romantika korszakára vonatkozik s Ybl-nél hamarabb abbamaradt mint Feszlinél. Ellentétben azzal az általános véleménnyel, hogy Feszli mindvégig kitartott a romantika mellett, az igazság az, hogy ő is tervezett eklektikus épületeket, eklektikus munkásságának mértéke azonban még feltárára vár.

Mellettük működik még az idősebb építészgeneráció, melynek tagjai alkalmmilag romantikus modorban is terveznek (Hild, Kasselik, Zitterbarth), sőt a neoreneszansz felé is tesznek lépéseket (Hild), de érthetően nem térnek át az új irányzatra oly kizárólagossággal, mint Ybl vagy Feszli, s így nem vállalnak döntő részt a romantika kialakításában. Ez a feladat inkább azokra a kisebb-nagyobb mesterekre hárul, akiket a romantika elterjesztőinek tekinthetünk, s akiket az ország minden részén megtalálhatunk. Táboruk két részre osztható, a kiválóbb képzettségű építészek kisebb csoportjára, melynek képviselői a két nagy mögé második sorba helyezhetőek (pl. Wieser, Pan, Máltás, Gerster, Skalnitzky), és a kismesterek sokkal nagyobb létszámú csoportjára, melynek felkutatása nagyrészt még a jövő feladata.

A KUTATÁS FELADATAI

A kutatás feladatai, mint az előző áttekintésből kirajzolódik, tetemesek s a dolog természetéből következően összetettek. A romantika építészetének történetéhez néhány szórványos adat- és anyagközlésen, kevés adatra épülő vázlatos áttekintésen

kivül ugyszólván minden monografikus és egyéb előmunkát hiányzik. Csaknem teljesen feltáratlan korszakról van szó, ahol szinte mindent az elejéről kell kezdeni. El kell végezni az alapvető feltárásokat, és össze kell gyűjteni a kutatás eddigi szórványos eredményeit, hogy a korszak építészetének hiteles és árnyalt képe megrajzolható legyen.

A romantika építészetének kutatása iránt nemzetközi viszonylatban is csak az utóbbi évtizedekben nőtt meg és nő rohamosan tovább az érdeklődés. Ennek következtében a romantikus építészet szempontjából legfontosabb országokban, főleg Angliában és a német nyelvterületen számos monografikus és egyéb munka látott napvilágot. Bár e munkák volumene a miénket messze felülmulja, saját területük anyagának mennyiségéhez és jelentőségéhez viszonyítva távolról sem tekinthetők a feladat végleges megoldásának. Más országok – főleg a kisebbek – kutatásának állása, amennyire megállapítható, a magyarországihoz hasonló helyzetben van. A romantika építészetének feltárása tehát a művészettörténetírásnak általános európai és aktuális problémája, s indokolt e problémával a hazai kutatásnak is intenzívebben foglalkoznia, nem beszélve arról az igényről, amit e területtel szemben a magyar művészet történetét feldolgozó, több kötetes, összefoglaló szintézis programja támaszt.

A kutatás főbb feladatainak számbavételét négy csoportra osztva tárgyaljuk: építetők, építők, művek és általános problémák szerint. Az egyes csoportokon belül külön vizsgáljuk azokat a feladatokat, amelyek az egyes építetőkkel, építésszel, művekkel kapcsolatosak és külön azokat, amelyek ezek összességéből, különböző struktúrából származnak. Ez utóbbihoz soroljuk a társadalom és az intézmények, az építő struktúra (építésszépzés, építő- és munkaszervezet stb.) és a művek tipológiája (funkció-, szerkezet-, forma-tipológia) terén szükséges kutatásokat. Az általános problémákat szintén két csoportra osztjuk: olyanokra, melyek inkább elviek és nem csak a hazai anyagot érintik (historizmus, romantika, nemzeti és egyetemes építészet viszonya, másolás stb.) és olyanokra, melyek szorosan a hazai anyaghoz kapcsolódnak (a magyar romantika építészetének viszonya a többi műfajhoz, magyar sajátosság kérdése stb.).

Tárgyalásunk során az 1780-as évekig visszanyúló preromantika, korai gotizálás problémáival nem foglalkozunk, mivel azok kutatása szervesen az előző korszakhoz tartozik. Utalunk azonban annak fontosságára, s arra, hogy eredményei korszakunk kutatása, főleg feldolgozása szempontjából nem nélkülözhetők.

I. AZ ÉPITTETŐK

1. Az egyes építetők

Az építetők, miként az előző korszakban, most is különböző jellegűek: magán-építetők minden rétegből, polgári közületek (városok, kereskedő testületek stb.), rendiek (megyék), egyháziak (püspökségek, szerzetesrendek), országos vagy részben országos szervezetek mint a vasutak vagy az Országos Építési Igazgatóság stb.

Első kérdés az egyes építetők általános és építési kultúrája ill. izlése, ennek változásai, és pedig úgy is mint egyedi megbízóké, úgy is mint testületek, közületek, szavazó, befolyást gyakorló tagjaié. E szempontból egyaránt érdekes egyes

kiemelkedő építetők egyéniségek tanultsága, olvasottsága, utazásai és a közizlést, átlagtermést meghatározó kisebb jelentőségű építetők izlésére ható tényezők ismerete. Vizsgálandó tehát, hogy a különböző rétegek tagjai milyen anyagot kaptak az iskolákban, főleg a középiskolákban. Különös figyelmet érdemel itt a piaristák "architectura civilis" oktatása, de megvizsgálandók ilyen szempontból az egyéb intézetek, református kollégiumok stb. tananyaga is. Vizsgálandó az oktatás központi irányításának szerepe, hatása, hatékonysága a mi szempontunkból. Ugyanakkor mennyire elevenek és nyernek teret a központi szándéktól idegen tendenciák az oktatásban. Bár a felsőfoku oktatás szakjellegű, érdemes kutatni, hogy ezen keresztül mi, hogyan érvényesült. Különösen fontos az építetők külföldi tanultságáról, s – ami ritkább – utazásairól alaposabb képet nyernünk: kik, hol, milyen szellemi és építészeti környezetben töltötték el négy-öt évet legfogékonyabb éveikben. Ezekről részben itthon kiadott vagy esetleg kéziratban fennmaradt utalások, naplók, memoárok, levelezések tájékoztathatnak. Alig remélhető ilyen természetű forrásanyag az iparos- és kereskedőréteg utazásairól, melyek a vándorlással illetve az üzleti kíváncsisággal függtek össze. Itt inkább annak megállapítására kell törekedni, hogy milyen mértékű volt az ilyen jellegű világlátás (az iparosréteg hány százaléka, éspedig az ország egyes területei szerint). Egyházi, különösen szerzetesi vonatkozásban teljes és részletes képre számíthat a kutatás a szerzetesi és egyházügyi levéltárak átvizsgálása alapján.

Az izlésformáló, hatásközvetítő források közt jelentős szerepe van a könyveknek, folyóiratoknak. Sajnos a nagy főúri, egyházi és szerzetesi könyvtárakon kívül csak egészen kevés nemesi vagy polgári könyvtári állag megismerésére van kilátás. Ez utóbbiaknak anyaga vagy bármily célból készített inventáriumuk a legritkább esetben maradt meg. A meglevőnek, elérhetőnek felmérése és szempontunkból való feldolgozása azonban fontos feladat. Ugyanígy eredményeket várhatunk a hazai és bizonyos mértékig a bécsi könyv- és folyóiratkiadás átvizsgálásától, valamint a beérkező nyomdatermékek (levéltári) cenzura-anyagától.

2. Az építetők összessége: társadalom, intézmények stb.

Az általános társadalomtörténeti, politikai, gazdasági stb. kutatások jóval előbbre vannak mint a korszak építéstörténeti kutatása, itt tehát nem annyira az eredeti kutatások szükségességét, mint inkább az említett szakok meglevő és szaporodó eredményeinek gondos felhasználását illetve esetenként azoknak szempontjainkból szükséges kiegészítését kell hangsúlyoznunk.

Kevésbé kész eredményekkel rendelkezünk intézménytörténeti (pl. oktatási intézmények) szempontból, különösen ami a szempontunkból szükséges kidolgozottságot illeti. Bár ezeket egyedül az építéstörténeti kutatás sem nem hivatott, sem nem képes elvégezni, intenzívebb részvétele feltétlenül kívánatos.

Megvizsgálandó a különböző társadalmi rétegek reagálása a romantikus irányzat nemzetközi impulzusára. Melyik réteg milyen gyorsan, milyen intenzíven vette át és képviselte. Bár a romantika alapjában véve polgári irányzat, mégis – mint a korszak áttekintésénél mondtuk – leghamarabb az arisztokrácia fordult feléje. Meg kell állapítanunk, hogy ez milyen mértékben volt így, mik voltak ennek közvetlen indítékai, magyarázata s hogyan alakult ez tovább midőn az

irányzat általánossá vált. Hogyan jelentkezett 1860 körül ismét az arisztokráciánál először a neoreneszánsz ízlés.

Nincs világos képünk arról, hogy a nemesség mily mértékben tudott azonosulni az új irányzattal. Valószínűnek látszik, hogy kevésbé, de gondosan analizálni kell, hogy a nemesi építetők által esetleg kisebb számban épített romantikus művek oka nem gazdasági természetű-e, tekintettel a szabadságharc anyagi áldozataira és következményire és a radikálisan új gazdasági szituációra (jobbágyság megszüntetése stb.). A klasszikus formák konzerválásában bizonyára szerepet játszott a latinos műveltség szívós továbbélése is. Ez azonban még ugyancsak gondosan megvizsgálendő azzal a kérdéssel együtt, hogy a rendi-nemesi nemzetfelfogás mennyire akadályozta (vagy nem akadályozta), hogy képviselői a középkoriasságban lássák a nemzeti sajátosság megnyilvánulását, illetve hogy ilyen megnyilatkozást egyáltalán szükségesnek tartsanak.

Egészen sajátos és tisztázatlan a magyar katolikus egyház (püspökségek, szerzetesrendek) viszonya a romantikus építészethez. Nyilvánvalóan tovább folytatódik a XVIII. században megindult folyamat, melynek során az egyház közéleti szerepe és szellemi befolyása csökken. Tisztázandó, hogy ez pontosan hogyan alakul korszakunkban és különösen a szabadságharc után, elsősorban szempontunkból. Ennél fontosabb azonban annak feltárása, hogy az egyház mennyire tette esetleg hamarabb, készségesebben és intenzívebben magáévá a romantika tendenciáját, tekintettel annak hangsúlyozottan keresztény és vallásos vonásaira. Meg kell vizsgálnunk azt is, hogy mennyire játszott szerepet az egyház univerzális – szempontunkból: nemzetközi – jellege, nem utolsósorban az alsópapssággal szemben általában magasabb szellemi színvonalat képviselő és külfölddel szorosabb, elevenebb kapcsolatot tartó szerzetességnél. Mennyien tanultak a szerzetesek (piaristák, jezsuiták) közül külföldön, milyen gyakran utaztak – mi a helyzet ebből a szempontból az alsópapsságnál. Milyen anyagot kaptak az itthoni szemináriumokban tanulók, milyen könyvekkel, folyóiratokkal voltak körülvéve stb.

Ugyanígy vizsgálendő az egyenként kisebb létszámú protestáns egyházak viszonya a romantikához, kollégiumaik, külföldi tanulmányok stb. szerepe. Mindezek összehasonlítása a katolikus egyház szerepével. – Elsősorban a sajátos ízt képviselő romantikus zsinagógák építése, de egyéb szempontok is indokolják a magyarországi zsidók szellemi irányulásának stb. vizsgálatát.

A romantikus építészet általánossá válásában a polgárság szerepe a legnagyobb, nemcsak a romantika dominálóan polgári jellege miatt, hanem mert az építkezések üteme a városiasodás révén a városokban a legnagyobb és ez az ütem rohamosan növekszik is. Viszont a romantika idején is jelentős az olyan épületek száma, melyekre a szárazabb továbbélő klasszicizmus formavilága vagy legalábbis annak közelsége jellemző, polgári építetőkénél is. Ennek mértéke, okai kutatandók. Mint minden társadalmi rétegnél, itt is vizsgálendő, hogy az építészet nemzeti jellegével szemben támasztanak-e igényeket és milyeneket, ill. a romantika világ-szerzte jellemző nemzeti töltését építészeti vonatkozásban hogyan és mennyire teszik magukévá. E kérdések a polgárság jelentős részénél abból a szempontból is sajátosak, hogy tagjai idegen eredetűek és anyanyelvűek, nem ritkán csak az első vagy a második itteni generációt képviselik vagy homogén telepített nemzetiségi szigeteket képeznek, mint pl. a délvidéki németek.

E kérdés tovább vezet annak vizsgálatához, hogy az ország területén levő nemzeti megoszlás jelent-e különbözőséget a romantikus építészeti izlés elterjedésének ütemében, módjában, jellegében.

A romantika hatása a népi építészetben csekélynek látszik, összehasonlítva a klasszicizmussal és a barokkal. Mi ennek a tényleges mértéke, az eltérés okai, magyarázatai.

Politikai szempontból közvetlenül építészeti érdekű:

Bécs irányító szerepe a középítkezések ellenőrzésén, az Országos Építési Igazgatóságon és az állami érdekeltségű építkezéseken keresztül; hivatalos és nem hivatalos építészet kettősségének problémája (mennyiben van ilyen jelenség, hogyan stb.):

külföldi hatásokot fékező sajtótermék-cenzura;

a szabadságharc utáni politikai elnyomás, mely közvetlenebbül belenyúlt az élet minden területére, elzárta a romantikát tápláló nyugati forrásokat stb.

Mindezeknél a tényezőknél tüzetesen vizsgálandó, a tárgyi anyag minél alaposabb megismerése alapján, hogy szerepük milyen jellegű és milyen mértékű volt valóban. Bécs hatása segítette, gátolta vagy nem befolyásolta a romantika elterjedését. A cenzura érintette-e a mintakönyvek, szakfolyóiratok beáramlását. Az abszolutizmus konkrét formában hogyan befolyásolta az építészet alakulását. Csak negatív jelenségeket produkált-e. (Pozitív jelenségnek tekinthetjük pl., hogy 1852-től kezdve az építőmesteri jog elnyeréséhez szükséges vizsgáztatást, remekeltetést az Országos Építési Igazgatóság vezetésével bizottság végezte és a végső jóváhagyás is az Országos Ép. Ig. jogköre volt. Ez csorbitotta a céhek autonómiáját és jelentőségét: újabb állomás felbomlásuk útján.)

A gazdasági életnek az építészettel való szoros kapcsolata kézenfekvő. Egyrészt vizsgálandó a gazdasági helyzet időben való változásainak hatása az építkezések mennyiségére illetve az építészeti kialakítás szerényebb vagy gazdagabb voltára, egyszerűbb vagy nemesebb anyagok alkalmazására. Vizsgálandó az építető rétegek gazdasági helyzetének hatása építkezéseik mennyiségére, minőségére, esetleg jellegére. – Különösen fontos a szabadságharc utáni gazdasági helyzetet ill. annak az építészetre való hatását alaposan elemezni, amint erre már előbb utaltunk. A szabadságharc háborús költségei, elvesztésének gazdasági következményei jelentősek voltak, de nem azonos mértékben érintették a különböző építető rétegeket, s e különbségek ismerete, hatása nem közömbös. Ehhez járul a gazdasági struktúra változása is, s az a körülmény, hogy a korábbi patriarkális viszonyok után az új helyzetben még a polgári elem sem rögtön találta meg a helyét, az adequat gazdasági magatartást. Ez lehet a magyarázata annak, hogy hihetetlenül megnőtt ez időben a csődeljárások száma, s ez még az építőmestereket, köztük a tehetőseket sem kerüli el (pl. Hild József, Feszl Frigyes, Kauser-Gerster cég, Brein Ferenc, Zitterbarth Mátyás). Ugyanakkor viszont fokozódik a vasutépítés üteme, 1854-ben megalakul a pesti gabonacsarnok, s 1860 körül már világosak a gazdasági javulás szimptomái. A korszak gazdasági viszonyai tehát szövevényesek, mozgalmasak, nagy változásokkal terhesek – szabatos ismeretük, s az építő tevékenységre való hatásuk analizálása nélkül nem írható meg a korszak építészetének részletes története.

Befejezésül említjük az építészek társadalmi helyzetének, megbecsülésének kérdését. Ez, miként az előző korszakban, kettős arculatot mutat, s a korábban megindult folyamatnak megfelelően alakul tovább. Kettős arculatu, mert mint prominens és többnyire jómódu iparos, ennek megfelelő megbecsülést élvez, ettől független azonban szellemi megbecsülése. A polgáriasodás folyamata azonban itt is érezteti hatását, ami abban is mutatkozik, hogy egyre többen törekszenek pusztán tervezői, tehát nem iparos, egzisztencia teremtményre. A korszak összképe azonban ebből a szempontból meglehetősen átmeneti jelleget mutat, s a helyzet pontos feltérképezése még sok munkát kíván. Figyelemreméltó, hogy a jelek szerint a korszak céhes mesterei gimnáziumot végeznek és gyermekeiket is így nevelik. Szükséges ennek is okmányyszerű felmérése, bizonyítása. Sok tekintetben világosabb lesz a képünk, ha az építőmesterek társadalmi beágyazottságát rokonságuk (szülők, gyermekek, testvérek) relációjában is meg fogjuk vizsgálni. (Pl. Diescher János építőmester gyermekei közül József és Antal építőmester, a legidősebb viszont, ifj. Diescher János, orvos, majd a szülészet professzora a pesti egyetemen Semmelweis halála után.) – A céhes építőmester helyzetétől eltér a városi, megyei, uradalmi építész, az Országos Építési Igazgatóság és a vasúttársaságok építészeinek helyzete. Ezekről még kevesebbet tudunk, mint a céhesekről.

II. ÉPÍTÉSZEK

1. Az építész-gárda feltérképezése

A korszak építészeinek nagy részéről nem tudunk, s akiket ismerünk, ill. akiknek nevét tudjuk, azoknak működését – néhány kivételtől eltekintve – alig ismerjük, többnyire legfőbb életrajzi adataik is felkutatásra várnak. Bár az építészekre vonatkozó kutatás a korszak egészének kutatásával összefonódva is folyik, lehet és célszerű a mesterek önálló kutatása és abban bizonyos metodikus tagolás érvényesítése. a) Első lépés lenne a korszak építészeinek felkutatása, listájuk összeállítása – természetesen nem maradéktalanul, ez az első lépésként nem is valósítható meg, hanem tulnyomó többségükben, ami már is nagy eredmény lenne. Ez a feltárás különféleképp végzendő, aszerint hogy céhes mesterekről, vagy más működési kategóriában tevékenykedőkről van szó. Valamennyi kategóriában felhasználhatjuk a szakirodalom és a helytörténeti irodalom szórványos adatait. A céhes iparnál fő forrásunk, amennyiben fennmaradtak, az építő céhek mesterkönyvei lehetnek. Ezek hiányában ill. ezek kiegészítésül a városi tanácsok és a központi hatóságok általános és iparügyi nyilvántartásai, kimutatásai szolgálhatnak. Hasznos források az egykoru nyomtatott iparcimjegyzékek, akár önállóan, akár kalendáriumokba, általános címjegyzékekbe foglalva. Sajnos ilyenekre korszakunk elején és kisebb városokban kevésbé számíthatunk. – Az Országos Építési Igazgatóság és a Vasútépités gárdájának anyagát saját szervezetük levéltári anyagában kell megkeresnünk, esetleg találhatunk nyomtatott sématisztasokat is. A városi és megyei mérnökök, építészek felkutatása valószínűleg csak a megfelelő városi és megyei levéltárakban lehetséges. Mivel a városi és megyei mérnökök nagy része valószínűleg az Institutum Geometricumból került ki, hasznos forrás az intézet végzett növendékeinek listája, melyet a Műegyetem 1929-ben kiadott.

(Névjegyzéke mindazoknak, akik a M. Kir. József-Műegyetemen 1928. évi június hó végéig oklevelet, abszolutóriumot vagy oklevélhonosítást nyertek.) A főúri, egyházmegyei, szerzetesrendi szolgálatban működők neve a megfelelő családi stb. levéltárakból remélhető.

b) A mesternevek ismeretében megkezdhető – részben természetesen felkutatásukkal összekapcsolva végezhető – az építészek életrajzi adatainak kutatása: származás, születés, házasság, halálozás, társadalmi beágyazottság stb.: iskolázottság, mesterségbeli képzés, vándorlás, utazás, mesterré minősítés stb. Mindez legkönnyebben a céhes iparnál végezhető el, de fokozatosan ki kell terjeszteni minden kategóriára.

c) Ugyancsak az előzőekkel párhuzamosan is, de önállóan is kutatandó a mesterek építészeti tevékenysége: műveik jegyzékének – lehetőség szerinti – összeállítása, működésük jellegének (kivitelező-vállalkozó, csak-tervező, mind a kettő) megállapítása. Ez a kutatás erősen összefonódik az egyes művek feltárását célzó kutatással.

2. Az építő-struktúra

a) Az építészképzés és a hatásközvetítések utja. Vizsgálandó az építészképzés minden fajtája és fokozata. Itt részben intézménytörténeti kutatásokról van szó (pl. a piaristák „architectura civilis” oktatása, a városi rajziskolák, Institutum Geometricum, József Ipartanoda, külföldi akadémiák, polytechnikumok), részben az oktatás során felhasznált mintalapok, metszetsorozatok felkutatásáról. Ez utóbbinak a folyóiratokkal, mintakönyvekkel együtt az európai hatásközvetítésnek is fontos eszközei.

b) Az építő- és munkaszervezet formáinak s ezen belül az állandó strukturális változásoknak pontos ismerete igen fontos, és pedig nemcsak általánosságban, hanem az egyes mestereket, művek keletkezését érintő részletességgel. Itt is a céhes viszonyok ismerete a legfontosabb ez is van legjobban előkészítve ill. munkában általános céhtörténeti kutatásokkal – ezeket kell felhasználni, ill. céljainknak megfelelő önálló kutatásokkal kiegészíteni. Az építés egyéb területeinek feltárása kezdeti stádiumban van, így a korszak építéstörténeti kutatása sok tekintetben teljesen magára van utalva. E kutatások mégis igen fontosak. Bár a céhes építés dominál, az építés egyéb területei együttvéve jelentős volument képviselnek, s homályba maradásuk az összkép csonkaságát illetve torzulását eredményezi. Vizsgálandó végül az építés különböző területeinek egymáshoz való viszonya, harca, kölcsönös hatása, stb.

c) Feldolgozandó a műszaki közigazgatás (országos, városi) alakulása, fejlődése, s az építészetre gyakorolt hatása.

III. A MŰVEK

1. Az egyes művek

Az építéstörténeti kutatás elsődleges tárgya az építészeti alkotás, s így a korszakra vonatkozó építéstörténeti kutatásnak is legelső feladata, hogy ezeket a műveket megismerje.

- a) A romantika korának építészeti művei, különösen a már elpusztultak, még egyáltalán nincsenek összegyűjtve, még provizórikus listába foglalva sem. Első feladat lenne tehát ilyen lista anyaggyűjtését megkezdeni. A meglevő épületek egy részéről a hivatalos műemlékjegyzékek, ill. részben a műemléki topográfiai tájékoztatnak. Az elpusztult, átalakított épületekről bizonyos mértékig tájékozódhatunk a helytörténeti, különösen a régebbi helytörténeti irodalomból.
- b) Bár a teljesség szempontjából a legcsekélyebb írott utalás is hasznos lehet, építészetileg értékelni mégis csak olyan műveket tudunk, melyek önmagukban, vagy ábrázolásban fennmaradtak. Fontos tehát az ábrázolások összegyűjtése: festmény, metszet, litográfia, könyvillusztráció, fénykép, stb.
- c) Az építési tervek felkutatása gazdagíthatja az elpusztult és ismeretlen művek listáját, ilyeneknek olykor egyetlen ábrázolása is, de nyilvánvaló az ezen tulmenő általános fontossága az építéstörténeti kutatás számára. Hogy csak egyet említsünk: gyakran a mesternévhez való kapcsolás egyetlen lehetőségét jelentí. Rendkívül fontos tehát a tervanyag módszeres feltárása, mely részben a városi és országos műszaki közigazgatás levéltári anyagában, részben a családi, egyházmegyei, szerzetesrendi, stb. levéltárakban ill. közgyűjteményekben található.
- d) Fontos lehet egyes, főleg nagyobb szabású művek keletkezésének egyéb adatait megismerni. Ezek kisebb részben előfordulhatnak a korabeli sajtóban, irodalomban, nagyobb részben inkább a tervekhez tartozó levéltári iratanyagban, országos és városi hatóságok műszaki, gazdasági, stb. irataiban, családi és egyéb levéltárakban. Feltétlenül-szükséges a nagyobb művek monografikus feldolgozása is.

2. A művek egymáshoz való viszonyításukban

Az építészti ill. az építészet körébe vonható alkotások különböző szempontokból csoportosíthatók. E csoportosítások természetesen inkább a feldolgozás szempontjából jönnek számításba, de bizonyos szerepük már a kutatás stádiumában is van.

a) Funkció-tipológia: az emléktanyag rendezése és értékelése rendeltetés szerint (középület, kastély, templom, lakóház stb.) Ehhez kapcsolódva tárgyalhatók a műemlékvédelem kezdetei, a romantikus kertépítés, az ipari, műszaki épületek és összefoglalóan a korszak városépítésze mint funkcionális igények ki-elégítése. Valamennyi kategóriánál a korábbi helyzettől való eltérés vagy változatlanság, helyi hagyományok szerepe, később kifejlődő sajátosságok jelentkezése, stb. Ugyanigy ezek területi megoszlása az országban s összehasonlításuk az európai helyzettel.

b) Szerkezet-tipológia: hagyományos (tégla, vakolt, kő, fa, stb.) szerkezetek megoszlása, új szerkezeti gondolatok jelentkezése (öntöttvas alkalmazásának mértéke, módja), ezeknek a további fejlődés csírájaként való értékelése, stb. Ugyanigy mint az előző csoportnál, viszonyítás a korábbi korszakhoz, területi megoszlás, európai helyzettel való összehasonlítás.

c) Forma-tipológia: alaprajzi rendszerek, a térkialakítás módoszatai, homlokzattípusok, -rendszerek. Ez utóbbi elsősorban a követett stílusminták szerint tagolható (gotizáló, romanizáló, stb.), de szerepe van a közvetlen hatást gyakoroló irányzatoknak (müncheni, berlini, angol gotika, stb.) is. Itt a helye a városképi

értékelésnek: környezetbe való illeszkedés, a korábbihoz viszonyított léptéknosság vagy léptékváltás, stb. problémái. Összehasonlítások e szempontból az ország különböző területei közt valamint a hazai és az európai romantika közt.

IV. ÁLTALÁNOS PROBLÉMÁK

1. Elviek: a klasszicizmus, romantika, historizmus, eklektika mibenléte, egymáshoz való viszonyuk, lényegi azonosságuk vagy különbözőségük problémája, a barokk és a modern közötti építészeti korszak összefüggő értelmezésének lehetősége, a másolás és az eredetiség problémája, egyetemes és nemzeti építészet problémája, lehetősége, stb.

2. Gyakorlatiak: a magyar romantika építészetének viszonya – egy idejűsége vagy eltolódása, stb. – a többi képzőművészeti műfajhoz, egyéb művészetekhez (irodalom, zene), szellemi területekhez, az európai és a magyar romantika építészetének összehasonlítása jelleg és színvonal szempontjából, alakultak-e ki az európaiától eltérő helyi sajátosságok; nemzeti építészeti törekvések mértéke, eredménye; ez összevetve korábbi kezdeményezésekkel (Schauff János magyar oszloprendje) és későbbi törekvésekkel (Lechner, stb.), a különböző korszakok nemzeti építészetre irányuló törekvéseinek diszkontinuitása, a magyar romantika építészetének összehasonlítása a szomszédos országokéval, mely országokat – mint Magyarországot is – a nagy nemzetközi stílusáramlatok áthatottak ugyan, de inkább felvevői, esetleg továbbfejlesztői, mint originális kitermelői voltak a nagy korstílusoknak (vö.: Dercsényi: Középeurópai építészettörténet felé. Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények. 1964.).

KUTATÁSI TÉMÁK

A kutatás feladataiból következő kutatási témák sokaságából az alábbi válogatásban helyeztük a súlyt, melyek az építéstörténeti anyaghoz közvetlenebbül kapcsolódnak (építészek, művek). Még így is olyan mennyiséggel állunk szemben, melynek feldolgozása hosszú időt fog igénybe venni. Hiszen a Kutatócsoport tervében nem csak az építészet néhány évtizedének, hanem az egész magyar művészet történetének feldolgozásáról van szó.

A kutatási témák részletezése előtt az alábbi általános javaslatokat ill. megjegyzéseket tesszük.

a) Kíváncos, hogy a Kutatócsoport kísérje figyelemmel ill. támaszkodjék azokra a kutatásokra, melyeket más intézmények végeznek (OMF, VITUKI stb.). Esetleg egyeztetési, kooperálási munkáról is lehet szó. (A Dokumentációs Központban régebben elkészült a pesti Építési Bizottmány cédulázása, néhány évvel ezelőtt ugyanez elkészült a Fővárosi Levéltárban is, azzal a céllal, hogy mesternévre, építetőkre stb. mutatózott levéltári leltár készüljön belőle, mint a budai tervanyagról már 1965-ben meg is jelent!) Megjegyezzük, hogy a kutatási témák közt olyanokat is említettünk – az összefüggések miatt – melyek készülnek vagy készülhetnek máshol is.

b) Célszerűnek látszik a levéltári és gyűjteményi cédulázásban kevés, jól kiválasztott feladatra korlátozódni, egyébként pedig a monográfiákat, önálló feldolgozásokat szorgalmazni. Ezek egyike-másika egyetemi szakdolgozatnak is kiadható, de szinte mindegyiknél probléma, hogy a szükséges levéltári gyakorlattal a végzős hallgató általában nem rendelkezik. Elképzelhető az is, hogy a kevesebb levéltári kutatással készült szakdolgozatot később ezzel kiegészítve egyetemi doktori disszertációvá vagy monográfiává fejleszt ki készítője. A bibliográfiai témánál elképzelhető könyvtárszakos hallgatóval vagy kutatóval való közreműködés.

c) Javaslatainkban a Kutatócsoportban folyó anyaggyűjtés meglevő rendjére voltunk tekintettel, azok így értelmezendők. Vagyis a levéltári cédulázás anyaga levéltári állagonként együtt marad és mestermív szerint van mutatózva, az irodalom cédulázása pedig mesternevek szerint gyűlik.

I. LEVÉLTÁRI, GYŰJTEMÉNYI ANYAG CÉDULÁZÁSA, REGESZTÁK KÉSZÍTÉSE

1. Önálló tervállagok cédulázása. A pesti Szépitő Bizottmány anyaga az 1840-es évekig fel van dolgozva, de éppen a romantika korának java anyaga hiányzik. A pesti Építő Bizottmány anyaga megvan, a Fővárosi Levéltár budai tervanyagát sokszorosított levéltári leltárban tették közzé. – Teljesen hiányzik a vidéki városok ilyen természetű anyagának feldolgozása. Ezek az állagok felkutatandók és cédulázandók. Az Országos Levéltár önálló tervgyűjteményének van levéltári leltára, de ez egyes tervlapokig nem részletezi az anyagot. Szükséges lenne ezt is cédulázni, korszakunkra vonatkozó terveket is tartalmaz. – Kíváncsú lenne muzeumok és egyéb közgyűjtemények önálló tervállagainak ilyen feldolgozása (pl. Kiscelli Múzeum, Építészeti Múzeum, OMF, s az ország határain túl levők is, ha van rá lehetőség, pl. Rimaszombaton Miks Ferenc tervei, Temesváron Schmidt Antalé, stb.).

2. Nem önálló tervállagokban található tervek cédulázása. Ez történhet a levéltári anyag lapokénti teljes átnézésével (ilyet végez a VITUKI és használ lel az OMF) vagy csak egy-egy, gyümölcsözőnek ígérkező állag (pl. gazdasági iratok) átnézésével. Ilyen jellegű munka ezideig csak az Országos Levéltár anyagában készült, ill. készül. A városi levéltárak is gyümölcsözőnek ígérkeznek ilyen kutatás számára, és pedig a gazdasági, mérnöki iratokon kívül az un. tanácsi iratok állagai.

3. Levéltári iratanyag cédulázása

Végrendeletek, hagyatéki inventáriumok.

Csődügyek.

Mesterfelvételi iratok: a helyi városi levéltárakban, a helytartósági levéltárban, céhkönyvek (mesterkönyvek).

Városok un. tanácsi iratai, esetleg tanácsulési jegyzőkönyvei.

Az Országos Széchényi Könyvtár Aprónyomtatványtárának gyűjteményében levő gyászjelentések cédulázása. A múlt század közepétől kezdve van anyag. Módosul kínálkozik a gyászjelentések fényképezése és a nagyítások mesterne-

venkénti rendezése, esetleg a Szentiványi-féle gyűjtésbe való helyezése. Intézmények anyakönyveinek feldolgozása: rajziskolák (amennyire fellelhetőek), felsőfokú oktatás, külföldi akadémiák, polytechnikumok (főleg a bécsi és a müncheni). Fleischer Gyulának a bécsi akadémia magyar növendékeiről készített gyűjtése megbízható, alapos munka, de néhány eltérés (Máltás Hugó, Kassalik Ferenc esetében) arra utal, hogy az anyakönyvek adatait célszerű az Akadémia egyéb iratanyagából teljessé tenni. A többi intézet anyaga feldolgozásra szorul (Somogyi Miklósé nem teljes és nem minden adatot tartalmaz a müncheni akadémiáról, a többi teljesen hiányzik. Vö. irodalomjegyzék).

Kíváncsú lenné az ilyen gyűjtések eredményét jól használható kiadványokban közreadni. Akár sokszorosított formában, mint a Kutatócsoport egyes gyűjtéseit, akár nyomtatásban mint Zakariás G. Sándor pesti gyűjtésének egy részét.

II. BIBLIOGRÁFIÁK KÉSZÍTÉSE

Nem a romantika építészetének általános bibliográfiájára gondolunk, hanem egy-egy szűkebb kutatási területtel kapcsolatban szükséges kisebb bibliográfiák készítésére.

1. A cédulázandó (főleg egykoru) művek bibliográfiái, hogy ezek alapján módszeresen lehessen folytatni a már megkezdett cédulázási munkát: folyóiratok, napilapok

könyvek

Adressbuch-ok, kalendáriumok, iparcimjegyzékek

2. Egykoru könyvtári állagok bibliográfiai feldolgozása: hagyatéki-, csőd- vagy egyéb, levéltárban őrzött inventáriumok alapján, könyvtári (régi) katalógusok, növekedési naplók, listák, ritkábban nyomtatott katalógusok (pl. az egri liceum multszázadi nyomtatott katalógusa) alapján vagy egyben maradt egykoru könyvtári állagok alapján. Ez utóbbi azzal a haszonnal is jár, hogy ritka forrásmunkák lelőhelyét is feljegyezhetjük.

3. A korszak feldolgozásához szükséges kisebb tartalmi kiadványegységek bibliográfiai felmérése:

utleírások (hazaiak-külföldiek)

memoárok (kéziratosak is), naplók

hazai és külföldi építészeti tankönyvek, mintakönyvek, kiadványok

az európai építészeti folyóiratok.

Valamennyi kategóriában kíváncsú a felvett művek gyűjteményi (könyvtári) lelőhelyét is feljegyezni!

III. KÖNYVEK, FOLYÓIRATOK CÉDULÁZÁSA

Az eddigi rendszerben folytatandó, módszeresen kiterjesztve a korszakunkat érintő feldolgozatlan művekre, ahogyan a bibliográfiákról szóló részben utaltunk rá.

IV. MONOGRÁFIÁK, ÖNÁLLÓ FELDOLGOZÁSOK

1. Építetők, közizlés, stb.

Utleírások, naplók, memoárok feldolgozása, hatásuk analizálása.

Széchenyi szerepe, hatása a romantikus építészet kialakulására.

Henszlmann és mások közvetlen vagy közvetett szerepe, hatása a romantikus építészet kialakulására.

Egyes épített rétegek izlésváltozása, tanultsága, stb. szerepük a romantikus építészet kialakulásában.

2. Intézmények, testületek, szervezetek feldolgozása

Középiszkolák építészeti oktatása, (piaristák, architectura civilis, stb.)

Városi rajziskolák működése.

A hazai felsőfokú műszaki oktatás: Institutum Geometricum, József Ipartanoda, KK. Josef Polytechnikum

A külföldi akadémiák és polytechnikumok (főleg a bécsiek és a müncheniek) működésének szempontunkból való feldolgozása.

Az Országos Építési Igazgatóság.

A hazai vasutépítés.

A céhes építés.

A hadmérnökök építészeti-műszaki képzése.

A műszaki közigazgatás története: országos és helyi viszonylatban, a pesti, a budai, a soproni, a szegedi stb. Szépitő Bizottmány feldolgozása.

3. Építészek

Egy-egy területi egységnek vagy nagyobb városnak korszakunkban működő építészeiről áttekintés a mesterfelvételi iratok alapján (vö.: Komárik Dénes: Építész-képzés és mesterfelvétel a XIX. században. Pesti mesterek és mesterjelöltek.

„Építés-Építészettudomány” IV. 4. 1971.)

Építész monográfiák: Hild József romantikus munkásságát a róla írt monográfia csak vázlatosan kezeli, így ennek feldolgozása még szükséges. – Ybl Miklós romantikus munkásságát a róla írt monográfia sokkal részletesebben tárgyalja. Ybl azonban, noha a neoreneszánsz lett később igazi területe, Feszl mellett legjelentősebb romantikus építészünk, s igen gazdag romantikus működése idővel megkívánja a részletes, önálló feldolgozást. – Feszl Frigyes monográfiája (Vámos Ferentől) kéziratban készen áll, megjelenése egy-két éven belül várható. A műre vonatkozó bizonyos mértékű tájékozottság birtokában, valamint ismerve a szerző kisebb publikációiban közreadott véleményeit és adatait, azt kell mondanunk, hogy Feszl Frigyesről szóló, jelentőségének megfelelő, a vele kapcsolatos, nem csekély problémákat tisztázó monográfia a távolabbi jövő feladatai közé fog tartozni. – A kisebb mesterek közül monográfia vagy monográfikus írás jelent meg: Wéber Antal-ról, mely romantikus korszakát alig taglalja, Handler Ferdinándról vázlatos formában, Máltás Hugóról és Brein Ferenc pesti

működéséről. Kiegészítésre tehát itt is van szükség. – Minden egyéb építész monográfia teljesen hiányzik. Elsősorban feldolgozandó lenne: Wieser Ferenc, Pan József, Szkalnitzky Antal,* Gerster Károly, Frey Lajos, Kauser Lipót, Zitterbarth Mátyás, valamint a kiemelkedőbb vidéki mesterek munkássága. Külföldi építészek szereplése (Carl Roesner, Carl Zettl, Johann Petschnig, stb.). A korszakunkban kezdő építészársulatok feldolgozása, (Ybl-Pollack Ágoston, Feszli-Gerster-Kauser, Kauser-Frey, Hencz-Bergh, stb.).

4. Épületek, művek

Épületmonográfiák.

Egy-egy területi egység (inkább a városok) romantikus építészetének feldolgozása. Épületfajták feldolgozása (pl.: romantikus kastélyok, színházak, templomok, zsinagógák, stb.).

Épített testületek, szervezetek, építkezéseinek feldolgozása, (vasutársaságok, szerzetesrendek, püspökségek, stb.).

Ezek jelentősége részben abban rejlik, hogy nagy, olykor nem is összefüggő területen működő azonos mesterek munkásságára derül fény.

Az egykoru pályázatok feldolgozása, a közvélemény irántuk való érdeklődését is figyelemmel kísérve (a pesti Országháza, a pesti leégett német színház újjáépítése, az ideiglenes képviselőház, a Magyar Tudományos Akadémia pályázata, stb.).

A magyar műemlékvédelem kezdetei.

A romantika korának műemlékrestaurálásai.

A hazai romantikus kertépítés.

A korszak városrendezése, városfejlesztése.

BIBLIOGRÁFIA

Bibliográfiánk tájékoztató jellegű és semmilyen tekintetben nem tart igényt a teljességre. Áttekintést kíván nyújtani arról, hogy a romantika építészetének kutatása milyen mértékben foglalkoztatja a hazai szakirodalmat. Ennek megfelelően, néhány kivételtől eltekintve, csak az utóbbi évtizedek termését tartalmazza, ahogyan az érdeklődés is csak ebben az időszakban kezdett lassan e korszak felé fordulni. Egyáltalán nem szerepelnek az egykoru vagy közel egykoru publikációk, melyek a romantikus építészet kutatásának közvetlen forrásai, s nem a korszak feldolgozottságának jellemzői. Ezek java részének összegyűjtését különben is ezután kell majd a kutatásnak elvégeznie. Nem soroltuk fel az ismert hazai és külföldi művészeti és általános lexikonokat, valamint a műemléki (kis- és nagy-) topográfia kötetét sem, melyek a kutatásnak értékes támogatói, de nem specielisan a romantika építészetével foglalkoznak. Hasonló megfontolásból mellőztük a kutatásnál egyébként nélkülözhetetlen általános helytörténeti munkákat. Ugyanígy nem törekedtünk – nem is törekedhattünk – minden mű, cikk, tanulmány említésére, melyek egy-egy, olykor nélkülözhetetlen, adatot tartalmaznak valamelyik romantikus épülettel vagy mesterrel kapcsolatban. Az általános művé-

szettörténeti munkákat, melyek természetszerűen csak igen rövid és vázlatos formában érintik romantikus építészetünket, nem szerepeltettük. Magyar építészet-történetből is csak Bierbauerét és Rados Jenőét vettük fel.

- BÁLINT SÁNDOR: Az építőművészeti klasszicizmus és romantika szegedi korszaka. „Tiszatáj” 1956. p. 272-279.
- BIBÓ ISTVÁN: Európai hatások és helyi fejlődés az 1800 körüli magyar építészetben. „Építés-Építészettudomány” 1972. 1-2. szám.
- BIBÓ ISTVÁN: Pollack Mihály Országháza-terve. Bp. 1971. Kézirat a Magyar Építőművészek Szövetsége archívumában, megjelenése előkészületben a „Művészettörténeti Értesítő”-ben.
- BIERBAUER VIRGIL: A magyar építészet története. Bp. 1937.
- BIERBAUER VIRGIL: Pesti építőmesterek munkássága 1809-1847. Tanulmányok Budapest Multjából I. Bp. 1932.
- BORBIRÓ VIRGIL: Magyar nemzeti építőstílus-törekvések. „Építés-Építészet” 1950. p.623-633.
- BRENNER JÁNOS: Szombathely városépítés története a XIX. század második felétől az első világháborúig. „Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények” 1959. p.131-189.
- BUDAY LAJOS: A magyar rajzoktatás 100 éve (1800-1900). A Szegedi Pedagógiai Főiskola Évkönyve. 1957. p.267-278.
- CSÁSZÁR LÁSZLÓ: Korai vasszerkezetű ipari épületek a magyar historizmus idején. „Építés-Építészettudomány” 1970. p.269-294.
- CZAGÁNY ISTVÁN: A pesti Vigadó épülettömbje. „Építés-Építészettudomány” 1970. p.173-268.
- EMBER GYŐZŐ: A magyarországi építészeti igazgatóság történetének vázlata (1788-1867). „Levéltári Közlemények” 1942/45. p.345-375.
- FEJŐS IMRE: A Nemzeti Múzeum tervezett loggiái. „Magyar Építőművészet” 1953. p.176-180.
- FLEISCHER GYULA: Magyarok a bécsi képzőművészeti Akadémián. Bp. 1935.
- FÜLEP LAJOS: Magyar művészet. Bp. 1923, újra kiadva: 1971. – A nemzeti és az egyetemes művészet problémájának részletes tárgyalása is.
- L. GÁL ÉVA: Építészeti emlékek a budai hegyekben. „Műemlékvédelem” 1971. p.28-34.
- GERŐ LÁSZLÓ: Építészetünk kialakulása a XIX. század második felében. „Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények” 1964. p.247-264.
- HORLER MIKLÓS: Buda építésze. In: Budapest műemlékei I. Bp. 1955. p.131-196. – Értékes adalékok a romantika építészetének tipológiájához.
- KISMATY-LECHNER JENŐ: Építőművészetünk a XIX. század második felében. Bp. 1945.
- KOMÁRIK DÉNES: Brein Ferenc és a pesti Brein-család. „Építés-Építészettudomány” 1972. 1-2. szám. p.165-222.
- KOMÁRIK DÉNES: Építészképzés és mesterfelvétel a XIX. században. Pesti mesterek és mesterjelöltek. „Építés-Építészettudomány” 1971. 4. szám.
- KOMÁRIK DÉNES: Feszli Frigyes ismeretlen műve. „Művészettörténeti Értesítő” 1972. p. 244–248.

- KOMÁRIK DÉNES: Máltás Hugó, 1829–1922. "Építés- Építészettudomány" 1970. p. 111–171.
- KOVÁCS GYULA: Debrecen építészete a szabadságharc után. (Romantikus építészet). Debreceni Képes Kalendárium az 1943-ik esztendőre. p. 55–60.
- KUBINSZKY MIHÁLY: Romantikus magyar vasuti épületek. "Műemlékvédelem" 1959. p. 149–158.
- KUBINSZKY MIHÁLY: A XIX. és XX. század magyar építészetének periodizációja. "Építés- Építészettudomány" 1969. p. 119–130.
- LEVÁRDY FERENC: Henszlmann alkotó egyénisége. "Művészettörténeti Értesítő" 1969. p. 193–200.
- LYKA KÁROLY: Magyar művészet 1800–1850. Bp. é. n. (1944)³.
- LYKA KÁROLY: Nemzeti romantika. Bp. 1942.
- MAROSI, ERNŐ: Das romantische Zeitalter der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung. Annales Universitatis Scientiarum Budapestiniensis... Tomus VII. Bp. 1965. p. 43–78.
- MOLNÁR JÓZSEF: Budapest romantikus építőművészete. Bp. é. n. Kézirat. 1946-ban elfogadott doktori disszertáció.
- MÓRICZ BÉLA: A balatonszentgyörgyi Csillagvár. Kaposvár, 1960. – Rövidített változata: "Műemlékvédelem" 1960. p. 82–89.
- Névjegyzéke mindazoknak, akik a M. Kir. József-Műegyetemen 1928. évi június hó végéig oklevelet, abszolutoriumot vagy oklevélhonosítást nyertek. Bp. 1929. – Az Institutum Geometricum végzettjeinek névsorát is tartalmazza.
- PREISICH GÁBOR: Budapest városépítésének története Buda visszavételétől a kiegyezésig. Bp. 1960.
- PEREHÁZY KÁROLY: Egy 100 éves építészeti tervpályázat (A régi pesti képviselőház 1861. évi pályázata). "Magyar Építőművészet" 1962. 1. szám p. 63–64.
- PEREHÁZY KÁROLY: Régi pesti képviselőház. Tanulmányok Budapest Multjából XV. Bp. 1963. p. 459–510.
- PEREHÁZY KÁROLY: Romantikus épületek restaurálása a pesti Belvárosban. "Műemlékvédelem" 1964. p. 92–99.
- POGÁNY FRIGYES–HORLER MIKLOS: A műemlékek nyilvántartása. Bp. 1953. (sokszorosítás) – Tipológiai vázlat, mely a romantikus építészetet is tárgyalja.
- RADOS JENŐ: Hild József, Pest nagy építőjének életműve. Bp. 1958.
- RADOS JENŐ: Magyar építészettörténet. Bp. 1961, 1971² (bővített).
- RÓNAI GYÖRGY: Gondolatok művésznevelésünk intézményesítésének centenáriumián. "Művészettörténeti Értesítő" 1971. p. 204–211.
- SCHNEIDER RÓBERT: A pesti kőmíves- és kőfaragó czéh tagjai. A régi mesterkönyvek szerint. Budapesti építő mesterek, kőmíves... VIII. évkönyve. Bp. 1912. p. 211–217.
- SCHNEIDER RÓBERT: Régi czéhtagok. Buda főváros czéhébe 1690-től 1865-ig az alábbi építő-, kőműves- és kőfaragó-mesterek működtek. A mesterkönyvekből kijegyezte Schneider Róbert. Budapesti építő mesterek... VI. évkönyve. Bp. 1910. p. 188–190.
- SÁPI LAJOS: A debreceni Csanak-ház. "Műemlékvédelem" 1968. p. 86–90.
- SÁPI LAJOS: A debreceni Csokonai Színház 100 éves története. Debreceni Déri Múzeum Évkönyve 1965. Debrecen, 1966. p. 161–197.
- SCHOEN ARNOLD: Hermina főhercegnő budapesti emlékkápolnája. Bp. 1937.

- SCHOEN ARNOLD: Fővárosunk 1800–1873 között. Bp. 1948.
- SOMOGYI MIKLÓS: Magyarok a müncheni Képzőművészeti Akadémián 1824–1890. "Művészet" 1912. p. 178–188.
- SZABOLCSI HEDVIG: Magyarországi butorművészet a 18–19. század fordulóján. (Európai kapcsolatok és stíluskérdések). Bp. 1972. A korai gotizálással és az intézményes rajzoktatással kapcsolatos gazdag anyaggal.
- SZALAI IMRE: Pollack és Feszli. "Magyar Építőművészet" 1955. p. 376–380.
- TOMPOS ERNŐ: Handler Ferdinánd építész és családjának építész tagjai. "Soproni Szemle" 1962. p. 17–32.
- TOMPOS ERNŐ: Handler Ferdinánd vázlatkönyve. "Soproni Szemle" 1966. p. 259–266, 261.
- TOMPOS ERNŐ: Sopron romantikus épületei. "Művészettörténeti Értesítő" 1958. p. 177–189.
- TOMPOS ERNŐ: "A XIX. század építésze Sopronban" c. kiállítás. "Soproni Szemle" 1965. p. 280–283.
- TÖRÖK LÁSZLÓ: A historizmusok korának építésze Sopronban. "Soproni Szemle" 1968. p. 230–242.
- TÖRÖK LÁSZLÓ: Magyar építészet a historizmus korában. "Építés- Építészettudomány" 1969. p. 131–180.
- VÁMOS FERENC: Alexy Károly műve a Vigadón. "Művészettörténeti Értesítő" 1962. p. 265–274.
- VÁMOS FERENC: "Eklektika" – romantika – klasszicizmus. "Magyar Építőművészet" 1955. p. 187–188.
- VÁMOS FERENC: Az első pesti országháza tervezésének előkészületei (1835–1844). "Művészettörténeti Értesítő" 1963. p. 38–47.
- VÁMOS FERENC: Feszli Frigyes. – Kézirat, megjelenése előkészületben.
- VÁMOS FERENC: Feszli Frigyes és kora. "Magyar Művészet" 1925. p. 340–357, 403–432.
- VÁMOS FERENC: Hagyományok a máglyán. Bp. é. n. (1940). – Bőven foglalkozik a romantika korával is.
- VÁMOS FERENC: Magyar építészettörténet Quo vadis? "Magyar Építőművészet" 1955. p. 67–69.
- VÁMOS FERENC: A magyar romantika építészetéről. "Műemlékvédelem" 1965. p. 37–39.
- VÁMOS FERENC: A Nyugati pályaudvar történetéből. "Közlekedéstudományi Szemle" 1964. p. 358–362.
- VÁMOS FERENC: Széchenyi Budapestért. Új tér terve a Belvárosban 1842–46-ban. "Budapest" 1967. p. 36–37.
- VÁMOS FERENC: Az újabb magyar építészet periodizációjáról. Megjegyzések Zádor Anna... cikkéhez. "Századunk" 1968. p. 314–317.
- VÁMOS FERENC: A Vigadó vitájához. "Kortárs" 1958. p. 279–284.
- WINKLER GÁBOR: Sopron építésze a 19. században. "Soproni Szemle" 1968. p. 339–371.
- WINKLER GÁBOR: A soproni romantikus építészet. Sopron 1963. (kézirat).
- YBL ERVIN: A budai várpalota helyreállítása a XIX. század derekán. Tanulmányok Budapest Multjából XI. Bp. 1965. p. 307–333.

- YBL ERVIN: Weber Antal. "Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények" 1957. p. 417-442.
- YBL ERVIN: Ybl Miklós. Bp. 1956.
- ZÁDOR ANNA: Henszlmann Imre építészetelmélete és a "gotizálás" kialakulása. "Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények" 1966. p. 207-228.
- ZÁDOR ANNA: A magyar művészettudomány történetének vázlata 1945-ig. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve 1951. Bp. 1952. p. 9-40.
- ZÁDOR ANNA: A magyarországi klasszicizmus kialakulásának európai előzményei. "Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények" 1960. p. 297-321.
- ZÁDOR ANNA: Pollack Mihály, 1773-1855. Bp. 1960.
- ZÁDOR ANNA: A Pollack-kutatás néhány problémája. "Művészettörténeti Értesítő" 1955. p. 3-28.
- ZÁDOR ANNA: Az ujkori magyar művészet periodizációjának problémái. "Művészettörténeti Értesítő" 1967. p. 1-22.
- ZAKARIÁS G. SÁNDOR: Pesti építőmesterek munkássága 1850-1860. Művészettörténeti tanulmányok. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve 1953. Bp. 1954. p. 555-605.
- ZELOVICH KORNÉL: A M. Kir. József műegyetem és a hazai technikai felsőoktatás története.

SZOVJET KÉPZŐMŰVÉSZETSZEMIOTIKAI KUTATÁSOK

A szovjet művészetelmélet szemiotikai irányzata a 60-as évek elején indult fejlődésnek, annak a jótékony hatásnak az eredményeképpen, amelyet az SZKP XX. Kongresszusa gyakorolt a szovjet tudomány életére. Az új utak keresésében a társadalomtudományok közül a nyelvészet volt a legfrissebb. Már 1956-ban vitát indítottak a strukturális és matematikai módszerek alkalmazásáról. A meggyökerező strukturalista nyelvészet pedig bázisává vált a strukturális módszer nem nyelvészeti területekre való kiterjesztésének. Az első szemiotikai szempontú kutatások is a strukturalizmus zászlaja alatt jelentkezték. A szovjet szemiotika megszületésének a strukturalista nyelvészetén kívül egy másik bábja is volt, a kibernetika. A kibernetika rehabilitása és gyors fejlődése 1956 után jelentős hatást gyakorolt a társadalomtudományokra, ösztönözött az információelmélet és modellelmélet eredményeinek felhasználására. 1962-ben a Szovjetunió Tudományos Akadémiájának Szlavisztikai Intézetében működő Strukturális-tipológiai osztály és az Akadémia Elnökségének Kibernetikai Bizottsága szimpóziumot szervezett "A jelrendszerek strukturális tanulmányozása" c. téma megvitatására. A szimpóziumon néhány strukturális-szemiotikai szempontú művészetelméleti előadás is elhangzott. (1).

A nem nyelvészeti, azaz másodlagos modelláló rendszerekkel foglalkozó szemiotikai kutatások szervező centruma az észtországi Tartu lett. 1964-ben a Tartu melletti Kaerikuban tartották az első szemiotikai nyári egyetemet. Ez a rendezvény a szovjet szemiotikusok évente megismétlődő összejövetelévé vált. 1964-ben a tartui egyetem gondozásában megindult egy szemiotikai kiadványsorozat is, amelynek első köteteként Jurij Mihajlovics Lotmannak, a tartui csoport vezetőjének "Előadások a strukturális poétikáról" című műve jelent meg. 1965-től kezdve a sorozat köteteit két évenként adják ki és ezek a nyári konferenciákon megvitatott témákból készített tanulmányokat tartalmazzák, felölelve a legkülönbözőbb területeket. (2).

A tartui iskola célkitűzései először Lotman Strukturális poétikájában fogalmazódtak meg, amelyet a csoport manifesztumának is tekinthetünk. Lotman könyvében a nomenklatorikus-morfologikus felfogásnak strukturális-funkcionális szemlélettel való felváltását javasolja és ennek szellemében az egyes jelenségek megfigyelése és leírása helyett a rendszerek elemzését, az elemek egymással való kapcsolatának, az egész struktúrával való összefüggésüknek vizsgálatát állítja középpontba. A kutatás módszere matematikai jellegű – a matematika itt nem konkrét tudományterületként, hanem a tudományos gondolkodás egyik formájának modelljeként játszik szerepet – ez a matematikai jelleg abban áll, hogy szemben az anyagi adottságokból, az összefüggések anyagi természetéből kiinduló fizikai módszerrel a tárgyául szolgáló viszonylatokat, mint elvont rendszert próbálja értelmezni. Az irodalom matematikai jellegű vizsgálatának azonban jelentős akadály az, hogy

az irodalomtudomány alapfogalmai még nincsenek formalizálva; ezért nem hoz a matematikai apparátussal való verselemzés sem különösebb eredményeket.

Lotman értelmezésében a művészet kettős természetű jelenség, megismerési és kommunikációs forma is egyben. A művészeti megismerés eszköze, az ábrázolás, talajdonképpen modellezést jelent: a művész a valóság ujratereztetésének folyamataiban, a valóság sajátos modelljének, a műalkotásnak létrehozásával ismeri meg a világot. Az esztétikai folyamatokban nagy szerepet játszik a művészet és az élet közti hasonlóság, amely az azonos és különböző elemek dialektikus kölcsönhatására épül. Az életjelenség és művészeti ábrázolása korrelációs párt képez, az ábrázolás az ábrázolt magyarázatává válik és viszont, egymással való összevetésük a műalkotás felfogásának, értelmezésének három aktusában valósul meg. Az első a metafora aktusa: felismerjük az ábrázolt jelenséget, azonosítjuk életbeli korrelációs párjával. A következő lépésben, a metonímia aktusában a részből következőnk az egészre, az ábrázolt vonásokból az elhagyottakra, elhatároljuk egymástól a lényeges és lényegtelen mozzanatokat. Végül pedig a szembeállítás aktusa következik, amelynek során az ábrázolt jelenséget összevetjük a műben nem ábrázolt jelenségek körével, tudatosítjuk jelentőségét. Az ábrázolás így felfogva nem csupán az, ami közvetlenül megjelenik, hanem bonyolult viszony, az ábrázolás viszonya az ábrázolthoz, a nemábrázolt részekhez és a rajta kívül eső jelenségek sorához, a társadalmi, ideológiai és egyéb kontextusokhoz.

A strukturális leírásnak ki kell terjednie a műben, a szövegben található elemek összességére és azok viszonyára a szövegen kívüli elemekkel. A szövegen belüli és a szövegen kívüli elemek analízisének lehetőségei eltérőek. Az előbbi konkrétan adott, körülhatárolható összetevők halmaza, amelyeknek vizsgálata a tudomány mai szintjén kielégítő módon megoldható feladat. Az utóbbi univerzális halmaz, amelynek elemei csak potencióálisan adottak, az elemzés lehetőségei ezért itt még rendkívül korlátozottak.

A modellteremtés folyamata az adott művészeti ág specifikus anyagában játszódik le, a létrejövő modell egyrészt szellemi természetű, a társadalmi tudat megnyilvánulása, másrészt anyagi jelenség. A műalkotás anyaga nem pusztán a tárgyi hordozó elemet jelenti, hanem az általa képviselt viszonyok rendszerét is. A művészi ujratereztetés folyamatában ennek a nemhasonló anyagi strukturának hasonlóvá való átalakítása történik. A kiindulási pontul szolgáló struktúra nemhasonló voltát Lotman a művészeti tevékenység előfeltételének tekinti, mert ez ad lehetőséget a művészeti megismerés aktusát magában foglaló átstrukturálásra.

A művészet, a műalkotás nemcsak megismerő, hanem kommunikatív funkciót is betölt, ebből az aspektusból nézve a művészet szemiotikai rendszernek, a műalkotás pedig jelnek tekinthető, amelyre érvényesek a szemiotika törvényei, még ha a művészet bizonyos sajátosságai el is határolják a többi szemiotikai rendszertől.

Későbbi írásaiban (3) Lotman a művészetet másodlagos modellezési rendszerek közé sorolja, mert ennek tartalmát egy alsóbb szintű rendszer, a tudatunk nyelvére lefordított való világ, a nemművészi idea képezi. A művészeti modellezés sokszálú problematikájából az ismeretelméleti szempontból legjellegzetesebb mozzanatokat emeli ki, a természetes nyelvnek, a tudattartalmak legteljesebb kifejező eszközeinek, az irodalmi mű anyagának szerepét hangsúlyozza. A tudati tükrözés természetes nyelven kívüli eszközeire, a nem nyelvi anyagu művészeti ágak problematikájára nem tér ki.

Néhányan a tartuik közül képzőművészeti problémákkal is foglalkoznak, a képzőművészet jelszerűségének általános megközelítésével J. K. Lekomcev próbálkozik, L. F. Zsegin és B. A. Uszpenszkij kutatásai inkább egy-egy konkrét területhez, mindenekelőtt az orosz ikonfestészethez kapcsolódnak.

Lekomcev (4) sajnos nem jut el a képzőművészet jeltermészetének igazi megértéséhez, ehelyett inkább a képzőművészeti struktúra egészéből kiragadott mozzanatokkal illusztrálja az általános jelelmélet kategóriáinak erre a területre való érvényességét. Információs tartalmuk alapján a képzőművészeti kifejezés két típusát különbözteti meg, a külső, reprezentatív és a belső, emocionális jellegűt és az előbbit ikonikus jelként, az utóbbit pedig szimbólikus jellegű közlésként határozza meg.

Zsegin a fordított perspektíva problémáival foglalkozik (5), amelyet a lineáris perspektívához hasonlóan zárt, geometrikus alapokon nyugvó projekciós rendszerként képzel el. A fordított perspektíva általa rekonstruált rendszerének alapját a művész diagonális pozíciója, a többnézőpontból kapott benyomások összegezése képezi. Az összegzés során a szemlélő pozíciójának dinamikája áttevődik a tárgyra és ábrázolási deformációkat hoz létre: a négyszögletes tárgyak oldalélei nem összetartanak, hanem szétterülnek, a sík formák homorúvá válnak, a térbeliek ellaposodnak. A dinamikus pozíció által létrehozott homorú térben a fénysugár elhajlik: a vizuális benyomások összegzése során, egy automatikus transzformáció révén egyszersmind ennek az elhajlásnak a képzeletbeli kiegyenesítése is megtörténik.

A fordított perspektívájú képben Zsegin szerint minden tárgynak saját összegzett nézőpontja van, a leszűkített látómező egy állandó szögű látási kup alapjává válik. A különböző tárgyakhoz illetve képrétegekhez eltérő nagyságu, de azonos látószögű kupok tartoznak, amelyek koncentrikus kupsorozatot alkotva egy közös tengelyre fűződnek fel. A kupsorozat csucsán levő domináns nézőpont látómezeje az egész képsíkot magában foglalja és a dinamikus pozícióból adódó deformációkat a kompozíció egészében is érvényre juttatja.

Az elhajló fénysugár képzeletbeli kiegyenesítése kétrétegűvé teszi a látási kup felületét. Az egyik rétegből a másikba való átmenet 180 fokos elforgatással valósítható meg. A belső réteg a fordított perspektíva, a külső réteg pedig az erősrövidülésű perspektíva elvei szerint épül fel. Az utóbbi a kép természetes keretét képezi és az a funkciója, hogy izolálja a képi formákat a környezettől.

Zsegin fordított perspektíva elméletével szemben számos ellenvetés tehető. Ezek között talán a legfontosabb az, hogy a fordított perspektíva nem egzakt, geometriai alapokon nyugvó projekciós rendszer, hanem laza konglomerátuma kánonikussá vált térábrázolási formáknak, kompozíciós eljárásoknak, stíláriis sajátságoknak. Zsegin fejtegetései során nem választja el egymástól ezeket a különmemű összetevőket, s ez jónéhány félreértést eredményez. Így például a képek hátterének egyes esetekben előforduló homorú felépítése valószínűleg az apszizmozaikok hatásával magyarázható, de még ha elfogadjuk is a fordított perspektíva geometriai megnyilvánulásaként, akkor is rendkívül erőltetett dolog ebben a fiktív struktúrában egy makrofizikai jelenség, a fényelhajlás létezését számításba venni.

Zsegin elméletének másik lényeges szemléleti problémája az, hogy a szerző a dinamikus pozíciót fizikai helyzetváltoztatásként, a többnézőpontból kapott benyomások összegzését pedig optikai-geometriai folyamatként értelmezi. Az ösz-

szegezés azonban nem optikai-geometriai síkon, hanem a képzelet szférájában játszódik le és a mű megalkotásakor nem a geometriai koordinátákkal leírható, konkrét fizikai helyzetnek van szerepe, hanem a fiktív szemiotikai nézőpontnak. Ezért a több nézőpontból kapott benyomások összegzése nem írható le azzal a geometriai kóddal, amit Zsegin megad, de más geometriai formulával sem.

"Szemiotikai kutatások a művészetelmélet területén" címmel a moszkvai Isz-kussztvo kiadó 1970-ben sorozatot indított, amelyben először Lotman tette közzé a Strukturális poétika átdolgozott változatát, majd pedig Uszpenszkij A kompozíció poétikáját. (6). Uszpenszkij az elbeszélés, a képzőművészeti ábrázolás felépítésében szerepet játszó nézőpontot elemzi, amelynek szerinte csak az ábrázoló művészetekben van kompozicionális jelentősége, míg az absztrakt festészet, a zene, az ornamentika és az építészet ebből a szempontból érdektelen.

Uszpenszkij irodalmi anyaggal dolgozik, négy síkon elemzi a nézőpont problémáját, az értékelés síkján, (ideológiai, világnézeti sík), frazeológiai síkon, a tér és idő síkján és pszichológiai síkon, foglalkozik ezeknek a különböző síkoknak egymáshoz való viszonyával, az együttesükből kialakuló kompozíciós strukturával. Könyve végén a képzőművészet néhány kompozíciós problémájára is kitér. Ir a pszichológiai síkon jelentkező külső és belső nézőpontról, ami a képzőművészetben a különféle perspektíva rendszerekhez kötődik: a lineáris perspektívájú kép egy rögzített külső nézőpontból a fordított perspektívájú ábrázolás pedig egy absztrakt belső megfigyelő szempontjából épül fel. Elemzi a keret szerepét is a külső és belső nézőpontu rendszerekben: az előbbieken a keret pusztán jelzi az ábrázolás határait, egybeesik a képkerettel, az utóbbiakban átmenetet képez az alkotó belső és a szemlélő külső nézőpontja között.

Uszpenszkijt a képzőművészet területéről elsősorban az ikonfestészet érdekli (7), úgy látja, hogy a tematika és a kompozíció kánonikus korlátozottsága miatt az ikonok kulcsszerepet játszhatnak a középkori festészet nyelvének megfejtésében. Utal az egyházatyák biblia pauperum koncepciójára, amely párhuzamot vonva a festészet és a nyelv, az írott szöveg és a festői ábrázolás között, a kép szemiotikai jellegére, nyelvszerűségére való hivatkozást rejt magában, az ikontisztelő és ikonrombolók vitájára, amely az ikon jelszerűségéről illetve e jelszerűség mibenlétéről való vitaként is értelmezhető.

Uszpenszkij értelmezésében az ikonfestészet nyelvszerűsége nem pusztán metafora, az ábrázolás eszközeinek meghatározott rendszerét jelenti és a festészet egészére is vonatkoztatható. Ez a rendszer néhány speciális, viszonylag önálló szintre tagolódik, amelyek saját szintaxisal rendelkeznek. A szerző négy síkot különböztet meg a festészet ábrázolási rendszerében: 1) az ábrázolt tárgyak sajátosságaitól független tér-idő síkot 2) az ábrázolt tárgyak sajátos vonásait érvényrejuttató szemantikai síkot 3) az ideográfikus jelek síkját (idetartoznak például a személyfeletti és személyes attribútumok) 4) szimbolikus síkot (kontextustól független jelentésű képelemek és másodlagos jelentéssel kiegészülő jelek).

Az ábrázolás általános rendszerére épül rá a művészek individuális rendszere, ami pótlólagos korlátozást jelent az elemek szintaxisában. A szó igazi értelmében csak a kép általános rendszere rendelkezik kommunikatív funkcióval – ennek feltevése az, hogy az alkotó és a befogadó egyaránt ismerje az alkalmazott kódot – a kép individuális rendszere inkább expresszív jelentőségű.

Uszpenszkij az ikon ábrázolási rendszerének első két síkjára tér ki részletesebben. A tér-idő síkról szóló fejtegetései Zsegin fordított perspektíva elméletére épülnek, a szemantikai szintaxisról írottakban saját korábbi kutatásait viszi tovább. (8). Elismeri a két sík létezését a lineáris perspektívára épülő rendszerekben is, de úgy véli, hogy a szemantikai szintaxis szerepe a reneszánsz előtti festészetben jóval nagyobb, mert ott a geometriai szintaxis kevésbé szigorú, több lehetőséget ad a szemantikai kritériumok érvényesülésére.

JEGYZETEK

- (1) Szimpozium po sztrukturmomu izucsenyiju znakovüh szisztyem. Moszkva, 1962.
- (2) Trudi po znakovüm szisztyemam. Tartu, 1964., 1965., 1967., 1969., 1971.
- (3) Ju. M. LOTMAN: Tyeziszi k problemam "Iszkussztvo v rjadu mogyelirujuscüh szisztyem". Trudi po znakovüm szisztyemam, III. Tartu, 1967. Magyarul – LOTMAN: A művészet a modelláló rendszerek sorában, Strukturális, II., Európa, é. n.
- (4) J. K. LEKOMCEV: O szemiotyicseszkom aszpektye iszkussztva. Trudi po znakovüm szisztyemam, III. Tartu, 1967. 122–129. – Magyarul – LEKOMCEV: A képzőművészet szemiotikai vizsgálatáról, Szovjet Művészettörténet, Bp. 1971. 34–40.
- (5) L. F. ZSEGIN: Jazük zšivopisznovo proizvegyenyija. Moszkva, 1970.
- (6) B. A. USZPENSZKIJ: Poétika kompoziciji. Moszkva, Iszkussztvo, 1970.
- (7) B. A. USZPENSZKIJ: O szemiotyike ikona. Trudi po znakovüm szisztyemam, V. Tartu, 1971. 178–222.
- (8) B. A. USZPENSZKIJ: K szisztyeme peredacsi izobrazsenyija v russzkoj ikonopiszi. Trudi po znakovüm szisztyemam, II. Tartu, 1965. 248–257. Magyarul – B. A. USZPENSZKIJ: Az ábrázolás közlésrendszere az orosz ikonfestészetben, Szovjet Művészettörténet, Bp. 1971. 41–49.

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI FÜZETEK 1–4.

- MOJZER MIKLÓS: Torony, kupola, kolonnád. Budapest, 1971. 78 l., 41 kép.
GALAVICS GÉZA: Program és műalkotás a 18. század végén. Egy festmény születése és fogadtatása. Budapest, 1971. 71 l., 21 kép.
SZABÓ JULIA: A magyar aktivizmus története. Budapest, 1971. 90 l., 59 kép.
GERVERS-MOLNÁR VERA: A középkori Magyarország rotundái. Budapest, 1972. 93 l., 63 kép.

Az Akadémiai Kiadó gondozásában megjelenő sorozatot az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportja azzal a szándékkal indította útjára, hogy publikációs lehetőségeket biztosítson az olyan, elsősorban magyar művészettörténeti részfeldolgozásoknak, melyek szakkiadói strukturánkba mindeddig csak nehezen lettek volna beilleszthetők. Hiba volna tehát az egységes koncepció hiányát számonkérnünk a kötetektől, ehelyett azt kell figyelembe vennünk, hogy a Kutató Csoport fő feladata, a magyarországi művészettörténet kézikönyvének előkészítése szempontjából mekkora jelentősége van a folyóirat-tanulmányok terjedelmét jóval meghaladó, ugyanakkor nem a legáltalánosabb kérdéseket összefoglalás-szerűen tárgyaló, hanem részproblémákat, kutatási fehér foltokat monografikusan, gazdag tudományos apparátussal, célszerű illusztrációs anyaggal feltáró és rendszerező írásoknak. Az a szerkesztési elv pedig, amely minden kiadásra javasolt írástól – legyen az szakdolgozat, egyetemi disszertáció, vagy külön a sorozat számára készült munka – megköveteli, hogy a feldolgozott magyar témát egyetemes összefüggésbe állítsa, egyszersmind lehetővé teszi, hogy külföldi kutatók is érdeklődéssel forduljanak a Művészettörténeti Füzetek felé. (Ezt a célt szolgálják az egyes kötetek idegennyelvű összefoglalásai is.)

A sorozat első darabját, MOJZER MIKLÓS "Torony, kupola, kolonnád" c. tanulmányát a modern magyar építészeti ikonológia elvi-módszertani megalapozásának tekinthetjük. A szerző kitüntetett jelentőséget tulajdonít az általa vizsgált három építészeti formának, mert ezek a legkevésbé gyakorlati funkciót kielégítő részei az épületnek, ezzel szemben mindig a tisztán reprezentációs, világkép-kifejező igény hozza létre őket. A torony, kupola és az oszlopos története folyamán jelvénné válik, mely "több mint jel, amely csak mutat valamire. A jelvény jelent, sőt mint forma, be is mutat valamit. A jelvény képlet, amelyben meglátjuk vagy fölismerjük azt, akire vagy amire vonatkozik. A jelvény – azaz a szimbólum – eleve csak művészi mivoltu lehet. Művészi gondolat, idea nélkül nincs szimbólum." (66. l.) Ebből a megállapításból, mely ugyan nem tekinthető egzakt definíciónak, és a könyv egyéb fejtegetéseiből is kiolvasható, hogy Mojzer az ikonológiai módszerrel nem tartja alkalmazhatónak az építészettörténet egészére, továbbá, a művészi épület kritériumának tekintve, hogy az a maga funkcióján túl szellemi tartalmakat is közöljön, "jelentsen".

A torony extrovertív, antropomorf (hozzátehetnénk; sok esetben fallikus) forma, mely különösen alkalmas heraldikus illetve hatalmi gondolatok hordozására; a kupola zárt és lezáró jellegű, ikonológiai jelentése "ég-sátor", jelentésbeli funkciója a "dicsőítés"; a kolonnád antropomorf, tér-érzékeltető, szerepe a kollektív jellegű "kiemelés". A szerző ezeket az alapjelentéseket mutatja be számos magyar alkotáson (és külföldi előzményeiken vagy analógiáikon), állandóan szem előtt tartva a jelentésváltozásokat és az egyes alapformák kapcsolódásából adódó jelkép-kombinációkat. Így könyvének egyik legnagyobb érdeme, hogy nagy vonalakban ugyan, de történeti fejlődésében – az építészeti szimbolika születésétől elhalásáig – vizsgálja tárgyát. A magyar tornyok fejlődése a címeres-tornyos középkori váraktól (budavári Csonka-torony), a nemesi hatalmat reprezentáló barokk kastélyokon és kuriákon, a felekezeti versengéseket is kifejező templomtornyokon, a városi közösség által emelt "nagytemplomokon" és várostornyokon keresztül követhető napjainkig (amikor jelentését veszti); a népművészetben egyetlen monumentum-értékű formája a fa harangtorony. A kupolák legkorábbi példája hazánkban a feldebrői templom (feltehetőleg) fakupolás lezárása. A későbbi fejlődés során azonban viszonylag kevés ikonológiai jelentőségű egyházi kupolaépítkezés történik: ilyen a pompás ötvösműként felfogható Bakócz-kápolna, melyet építtetője tulajdonképpen saját dicsőségére emelt, míg a későbbi példák (esztergomi székesegyház, pesti bazilika) a szakrális jelképiség mindjobban feledésbe merül. Sokkal jellegzetesebbek a "világi rendeltetésű kupolák", és egyúttal ez a fejezet Mojzer könyvének legkiválóbb, legeredetibb része. (Vele kapcsolatban jegyezném meg, mennyire sajnálatos, hogy a szerző egy válogatott bibliográfián túl semmiféle jegyzetanyagot nem közöl nyilván hatalmas adat- és forrásanyagából.) A gödöllői kastély konvex-konkáv tetőformája sajátosan magyar tipussá válik, mely egyesíti a torony- és a kupolaforma hagyományos jelentéseit. Elnevezése a "Babilon-forma" (a francia "pavillon"-ból) egyaránt hordozza a "sátor", "baldachin", "mennyei bolt", "felségjel", "tabernákulum" képzeteket. A szerző által felsorolt számtalan példája azt bizonyítja, hogy olyan központi jelentőségű művészeti kategóriával állunk szemben, mellyel nemcsak barokk kastélyaink, de oltárépítészetünk, butorművességünk vagy diszítőművészetünk sok példája sikerrel értelmezhető. Még a kupolát nélkülöző falusi építészet konvex-konkáv oromfalai is a baldachint kísérő drapériából vagy kupolatartó volutákból származtathatók. Az újkori profán kupolaszerkezetekből Mojzer csak három tart elemzésre érdemesnek: az Országházét, az Iparművészeti Muzeumét és a királyi várpalotát.

A kolonnádok bemutatása során Mojzer főleg felhasználási típusok vizsgálatával foglalkozik: a reneszánsz árkádokkal, reneszánsz és barokk kapuzatokkal, oltárokkal, homlokzatokkal, speciális hazai fejleményként a klasszicista portikusszal (népi derivátum: a "tornác"). Különösen érdekesek a szerzőnek azok a kitérői, melyeket a nemzeti hagyomány tudatos megjelenítését szolgáló kolonnád kedvéért tesz a legújabb kor területén (eklektika, illetve "szocreál"). A kitűnően megírt, modern szemléletű könyv széles látókörébe valóban szervesen illeszkednek akár a napjainkból vett példák is. Ha kifogásunk lehet most már az egész könyv 20. század-interpretációjával kapcsolatban, az csupán annyi, hogy Mojzer kissé funkcionalizmus-ellenes álláspontja miatt mintha nem értékelné eléggé éppen az új technológiákból (óriástornyok, héjszerkezetek) adódó új ikonológiai lehetőségeket.

Mind Mojzer könyve, mind a soronkövetkező, GALAVICS GÉZA "Program és műalkotás"-a a magyar barokk kutatás új módszertani lehetőségeit nyitja meg. (Egyébként az az "aránytalanság", hogy négy füzet közül kettő barokk témájú, kifejezetten örvendetes, ha meggondoljuk, mennyire elenyésző e kor kutatóinak száma Magyarországon). Galavics széleskörű vizsgálódását egyetlen festményre összpontosítja: Dorffmaister István "Szent István megalapítja a pannonhalmi apátságot" című képére, mely a szombathelyi székesegyház mellékoltára számára készült 1792-ben (vagy 1971-ben? Vö. 13. illetve 21. l.). A könyv témaválasztása nemcsak azért szerencsés, mert a kép tartalmi-ideológiai és formai-stilisztikai változások csomópontjában áll, hanem azért is, mert ennek bizonyítására szinte teljesnek mondható forrásanyag áll a szerző rendelkezésére.

Dorffmaister oltárképe eltér a hagyományos Regnum Marianum koncepció Szent István ikonográfiájától, amennyiben a szent királyt nem a korona felajánlása, hanem egy apátságalapítás aktusánál ábrázolja. Az ujtítás megfelel az egyházi történetírás és a Szent István prédikációk tartalmi változásának, melyekben előtérbe kerül a "népét boldogítani kívánó" és egyházpártoló király auklerista s ugyanakkor uralkodóellenes gondolata. A megrendelő Szily József püspök törekvéseiből még pontosabban magyarázhatók a kép tartalmi ellentmondásai. Szily felvilágosodás-ellenes, mindvégig szembenáll a jozefinizmus egyházellenes politikájával, ezért festeti meg egy, az uralkodó által feloszlatott apátság alapítását; ugyanakkor támogatja a magyar nemesi ellenállási mozgalmat (tehát sugallja a kép historizáló-nemzeties felfogását), de csakis a mozgalom Habsburg-ellenessége, s nem pedig felvilágosult volta miatt, mely utóbbit élete végéig hevesen támadja. Ezt a bonyolult, haladó és retrográd ideológiai árnyalatokat egyaránt tartalmazó eszmekomplexumot végsősoron Dorffmaister Istvánnak kell kifejezésre juttatnia, aki német ugyan, de már a 80-as években a magyar történelmi témák specialistája: számára viszont Szily programja a klasszicista alakításmód felé tett lépéseket könnyíti meg, a motívumok kiválasztásában (historizáló kellékek) és festői stílusának letisztulásában egyaránt. Ha viszont a közönség oldaláról nézzük a képet – a nemesség (illetve a szerző által idézett ódában a köznemesi értelmiséget képviselő Czinke Ferenc) a kép németellenes mondanivalóját méltányolja, sőt "továbbfejleszti", amint a németes öltözékű építőmester alakját felhasználva az elnémetesedés veszélyére figyelmeztet (ezt ellensúlyozandó, még Dorffmaister nevét is "megmagyarítja"!)). Ugyanakkor a "közönség" másik képviselője, a Czinke versét németre fordító-torzító Geiger Seraphinus a téma kaposán különös módon egyfajta, a Bécs-ellenes magyar nemesi mozgalommal szimpatizáló, de német nemzeti öntudat hangjait szóaltathatja meg.

„Miként volt lehetséges, hogy ugyanazt az alkotást annyiféle szemléletmód sajátíthatta ki a maga számára?” (53. l.) – teszi fel Galavics a kérdést. De magyarázata, mely elsősorban a kép korszerűségére hivatkozik, csak részben kielégítő. Ugy vélem, itt egy általánosabb esztétikai problémába ütközünk, amennyiben feltételezhetjük, hogy minden műalkotás már megszületése pillanatában számos (vagy számtalan) eltérő interpretáció lehetőségét hordozza magában, részben alkotója szándékától függetlenül. És éppen az a sokoldalú vizsgálati módszer, melyet a szerző oly következetesen alkalmaz, vezethet minket erre a felismerésre. Amikor Galavics úgy summázza könyve mondanivalóját, hogy „az oltárkép Dorffmaister megfogalmazásában olyan, tartalmában és formájában

egyaránt korszerű alkotássá vált, amely eltakarja a mögé rejtett konzervatív mondanivalót" (uo.), lényegében ennek a dialektikus műalkotás-szemléletnek a megalapozását készíti elő. Ezt az érdemét az sem csökkenti, hogy stilisztikai vizsgálatánál szükségmegoldásokhoz kellett folyamodnia (ugyanis a kép szinte teljesen megsemmisült), vagy hogy a kép közönségviszhangjából csak két véleményt tudott rekonstruálni.

SZABÓ JULIA könyve, „A magyar aktivizmus története” nemcsak 20. századi témája miatt különbözik az előző kötetektől. Egy művészcsoporthoz – a Tett majd a Ma című folyóirat köre – művészeit kell úgy tárgyalnia, hogy egy mozgalom története kirajzolódjék, de emellett viszonylag nagy feltáratlan anyag is bemutatásra kerüljön. A szerző elég terjedelmesen tárgyalja az előzményeket (korai művészeti folyóiratok, expresszionizmus, a Sturm és különösen az Aktion, mint közvetlen külföldi példák), tulajdonképpen ez teszi ki a könyv felét, mert még Kassák, Uitz, Gulácsy, Nemes Lampérth, Kmetty, a Galimberty-házaspár és Bohács egyenkénti bemutatása is az „előtörténet”-hez kerül. Ezek után a tárgyalás már a folyóiratok periódusai szerint történik: a Tett, majd a Ma 1919-ig, a Tanácsköztársaság alatt és az emigrációban – de ezeket a fejezeteket is tovább tagolják az egyes munkatársakról (Dobrovits, Pászky, Uitz, Nemes Lampérth, Bortnyik, Ruttkay stb.) szóló alfejezetek, és eseménytörténeti vagy elvi-elemző kitérők. Így az „igazi” aktivizmus voltaképpen néhány művész munkásságának rövid időszakává zsugorodik, és kissé elsikkad mind történeti mozgalom jellege, mind pedig a mozgalom főszereplőjének, Kassáknak jelentősége. Pedig Szabó Julia világosan látja, mi az aktivizmus lényege: az expresszionizmus keretei közt kibontakozó irányzat, mely a befeléforduló, meditativ magatartás helyett a társadalmi folyamatokba való beavatkozás útját keresi, „vágy egy teljes aktivitással véghezvitt, radikális, rövid, gyorsan befejezett forradalom” (52.1.). Mivel elsősorban magatartásforma, nem kizárólag művészeti jellegű, és ha csak művészeti vonatkozásait vizsgáljuk, akkor is feltűnik a különböző kifejezési eszközök lázas keresése, sőt változtatása: irodalomtól a képzőművészetig, majd (a képarművészetén át az egyetemesség igényével) az építészet felé – az expresszionizmustól és kubizmustól a konstruktivizmusig és dadaizmusig. Szabó Julia egyébként hajlik arra, hogy a csoport legértékesebb művészeti teljesítményét az expresszionista grafikában lássa.

Már e rövid jellemzésből is látható, hogy a szerzőnek heterogén szempontok sokaságát kellett egyeztetnie, hogy az aktivizmust új megvilágításban, mozgalom-mivoltában mutathassa be. Munkája szerkezeti hiányosságai valószínűleg innen adódnak. Mindezt azonban bőségesen kárpótolja az olvasót az eddig ismeretlen adatok és összefüggések bősége, valamint az olyan kulcsfontosságú kérdések szép elemzése, mint Kassák „Mesteremberek” című versének programadó szerepe, Carra festészeti és Kassák prózai képalkotó technikájának összefüggése vagy Tihanyi, Berény, Nemes Lampérth és Uitz expresszionista portréinak jelentősége. Végül soron Szabó Julia a Művészettörténeti Füzetek nyújtotta rugalmas keretet megfelelően használta fel arra, hogy új szempontú vizsgálatának rendszerét kirajzolja, és készülő nagyobb művében feltehetőleg ezt a rendszert fogja tökéletesíteni és új kutatási eredményekkel kibővíteni.

GERVERS-MOLNÁR VERA „A középkori Magyarország rotundái” című írásával Mojzer Miklóshoz kapcsolódik, amennyiben ő is egy ikonológiai szempontból kü-

lönösen jelentős épülettípust vizsgál, ugyanakkor ő is, mint Szabó Julia, olyan rendszerbe sorolja az emlékanyagot, mely minden további kutatás előfeltétele, és amelybe előreláthatólag a mindeddig ismeretlen emlékek is beilleszthetők lesznek. A szerző egyáltalán nem titkolja, hogy számtalan kérdés megoldatlan még a körtemplomokkal kapcsolatban, de a „legkevesebb nyolcvan kerek és tíz más centrális alaprajzu, román stílusban épült templom” összegyűjtése már önmagában is nagy jelentőségű. A kutatást nehezíti, hogy a művészettörténeti módszer legtöbbször nem is alkalmazható az ásatás során előkerülő alaprajz esetében. Az anyag osztályozása nem tipológiai jellegű, hanem eredet (és adott esetben ezen belül alaki sajátosságok) szerint történt. Ebből a szempontból különösen fontos, hogy Gervers-Molnár pontosan át tudja tekinteni a rotundák külföldi (elsősorban közép- és kelet-európai) példáinak teljességét, hiszen a magyar anyagban autochtón fejlődést nem feltételezhetünk. A fejlődés elején Nagy Károly aacheni palotakápolnája áll, melynek előzményei Ravenna, Róma, Konstantinápoly és Jeruzsálem felé vezethetők vissza. Aachen hatására épülnek a IX. századtól kezdve körtemplomok Dalmáciában, Morvaországban, Csehországban és Lengyelországban is, mindenütt a Nagy Károly-i keresztény uralkodó példáját követve. A „capella regia” gondolat jegyében épült – feltehetőleg Prága közvetítésével – az első magyar emlék, az esztergomi rotunda a X. század utolsó vagy a XI. század első évtizedében, majd ezt követte a veszprémi és a sárospataki. A királyi kápolnákat a XI. század közepétől kezdve felváltják a várkápolnák (Ducó, Kisnána, Keszthely stb.), majd ez utóbbiakat a század végétől kezdve a formailag leegyszerűsödő falusi plébánia-templomok. A szerző ezeket alaprajzi típusok szerint osztályozza.

Pár darabból álló, de művészileg annál értékesebb csoportot alkotnak a fülkés alaprajzu kiszombori, karcsai és gerényi templomok – egyazon műhely alkotásai. Gervers-Molnár feltevése szerint esetleg kaukázusi centrális templomokra menne vissza, és talán még tovább, Bizáncra. Minden esetre a bizánci hatást csak egyetlen, elpusztult magyar emléken lehet biztosan kimutatni: az apostagi templomon. Hazánk területén a rotundák többsége az aacheni típus leszármazottja, az eltérő eredetű körtemplomok csoportját csupán az olasz baptisztériumokra visszavezethető gyulafehérvári keresztelőkápolna, valamint néhány késő román kori karneryarapítja. A könyv centrális alaprajzuk miatt tárgyalja a négykaréjos templomokat is (Pápóc, Ják stb.).

Gervers-Molnár összegyűjtötte a csupán említésből ismert rotundákat is. A helységnevek, köztük a kutatást szerencsés módon utbaigazító „Kerekegyházák” nagy száma arra utal, hogy még sok kérdés tisztázódhat e jellegzetesen közép-kelet-európai emlékekkel kapcsolatban. Különösen akkor, ha a jól körülhatárolható téma vizsgálatában nemzetközi együttműködésre is sor kerülhetne.

Summary

ART HISTORICAL PAPERS 1–4

The series aims at publishing the monographies related to the Handbook of History of Art in Hungary, the great undertaking of the Institute of Art History in Budapest. The subjects reveal significant international relations and each volume contains a summary in foreign language.

Miklós Mojzer: torony, kupola, kolonnád. (Tower, Dome, Colonnade) Akadémiai Kiadó, Budapest, 1971. 78 p. 41 figs.

The author has chosen the analysis of the three architectural forms because their function is not primarily practical and thus the iconological method can be successfully adopted. The tower is an extroverted, anthropomorphic form, especially suitable for presenting heraldical, authoritative-representative or communal ideas. The dome implies an enclosed and closing character, it means „bolt of heaven” and glorification resp. The colonnade consists of anthropomorphic elements, its role is „emphasizing” of a collective character. The book gives a thorough analysis of the typically Hungarian examples of these forms, moreover it gives a short survey of the universal historical development of these symbolic meanings. It does not fail to allude to their derivatives in folk art and modern architecture. The author describes in details the medieval castles provided with towers, the towered country houses of the Hungarian nobility, the towers of the „main” churches, the dome of the Bakócz Chapel in Esztergom, the convex-concave roof of the Baroque castle at Gödöllő which is a typical Hungarian architectural solution and is called „Babilonform”). He deals with the appearance of colonnade in the architecture of Hungarian Classicism and in „social realism”.

Géza Galavics: Program és műalkotás a 18. század végén. Egy festmény születése és fogadtatása (Program and Work of Art at the End of the 18th Century. The Birth and Reception of a Painting) Akadémiai Kiadó, Budapest, 1971. 71p. 21 figs.

The book reports the results of a complex art-sociological and art historical analysis, the subject of which has been István Dorffmaister's altar-piece „Saint Stephen founds the Abbey of Pannonhalma”. The painting was made for the Cathedral of Szombathely in 1792 commissioned by bishop József Szily. Despite his anti-enlightened conception, Szily sympathized with the resistance movement of the Hungarian nobility, which fact is responsible for the iconographical innovations to be found in the picture. Instead of the traditional idea of the Regnum Marianum, the painting represents a holy ruler founding an abbey. The intentions of the customer effects the style of the picture too in favour of the ideals of the rising Classicism. As regards the reception of the painting by the public, Galavics has found a typical gentry opinion expressed in an ode written by Ferenc Czinke. The author publishes the German variation of this, poem, too.

Julia Szabó: A magyar aktivizmus története (History of the Hungarian Activism). Akadémiai Kiadó, Budapest, 1971. 90p. 59 figs.

The author analyses the history of the artists connected to the periodicals Tett (Act) and Ma (To-day) founded by Lajos Kassák. She treats the typical avant-garde efforts of the 1910-s and 20ies as a wide-spread movement. She traces the

sources of Activism to the Expressionism, its development towards Constructivism and Dadaism are, however, imbedded into the co-ordinate system of the history of political thought, workers' movement, contemporary international art and literature. The work producing important new data and relations, gives a detailed analysis of the activity of Lajos Kassák, Béla Uitz, János Máttis-Teutsch, the Galimberti couple, Sándor Bortnyik, Lajos Tihanyi and many other outstanding personalities of the early Hungarian avantgarde.

Vera Gervers-Molnár: *A középkori Magyarország rotundái* (Rotundas in Medieval Hungary). Akadémiai Kiadó, Budapest, 1972. 93 p. 63 figs.

Mrs. Gervers-Molnár gives a complete presentation of round and centrally planned churches of the Romanesque Period never reached so far. She knows „at least 80 round churches and 10 centrally planned churches” from the territory of historical Hungary. Only a fragment of this number has survived, the existence of the rest can be concluded only on basis of the evidence of archeological finds and data of the records. The classification of the material is based on the origins and not on typology. (Typological characteristics are subordinated to the factors of origin). The rotundas at Esztergom, Veszprém, Sáropatak are connected at the „capella regia” type of Aachen, from the 11th century onwards there are types known as castle-chapels and finally the small country churches. The churches at Kiszombor, Karcsa and Gerény of hexagonal central plan with niches can be traced back to Caucasian (and finally Byzantine) monuments. The Byzantine origin of the church at Apostag is clearly demonstratable. The number of monuments revealing the influence of the Italian baptisteries (cf. Gyulafehérvár) or that of the Austrian „Karner” is equally small.

